UNIVERSITE VINCENNES SAINT-DENIS (PARIS 8)

Ecole Doctorale Pratique et théorie du Sens

UNIVERSITE SAINT-JOSEPH (BEYROUTH)

Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Thèse de doctorat

Littérature générale et comparée

Natalie MAROUN

CONTINUITE NARRATIVE ET JEUX DES POSSIBLES DANS L'ECRITURE SCENARISTIQUE DES SERIES TELEVISUELLES

Soutenue le 19 décembre 2009

Sous la direction de M. Marc ESCOLA et de M. Charif MAJDALANI

Jury : M. François JOST

M. Jalal KHOURI

La lumière tremblotante du visage et des lèvres, l'humidité solennelle des yeux font de la vie un havre d'où les bateaux prennent le large sans destination, transportant non des hommes mais des *séparations.* Et qu'est-ce donc la vie sinon le lieu des séparations?

Cioran, Av*eux et Anathèmes*, Paris, Gallimard

A Didier

Ce travail te doit beaucoup… Qu'il soit pour toi le témoignage de ma reconnaissance pour ces années de compréhension et d'efforts communs.

A Chiara,

Ma petite nièce qui a vu le jour pendant l'élaboration de cette thèse. Qu'une vie très longue t'accueille et te préserve.

Remerciements,

La réalisation de cette thèse fut une occasion merveilleuse de rencontrer et d'échanger avec de nombreuses personnes. Je ne saurais pas les citer toutes sans dépasser le nombre de pages raisonnablement admis dans ce genre de travail. Je reconnais que chacune a, à des degrés divers, mais avec une égale bienveillance, apporté une contribution positive à sa finalisation. Ma reconnaissance est, à ce point de vue, énorme à leur égard.

Je pense particulièrement à Monsieur le Professeur Marc Escola, mon directeur. Ses remarques successives ont permis d'améliorer les différentes versions de ce travail. De lui, j'ai toujours reçu non seulement les encouragements dont le doctorant a tant besoin, mais aussi les précieux conseils pratiques. Je lui en sais infiniment gré. Je remercie aussi Monsieur le Professeur Charif Majdalani, mon autre directeur, qui m'a toujours accordé sa confiance. A lui je dois l'audace de mêler à la théorie, ma pratique du septième art. Je remercie également Sophie Rabau, qui m'a introduite à la théorie des textes possibles, et m'a continuellement fournie de la documentation et des idées lumineuses allant de Jaldy au chat de Schrödinger et les autres matous. A Nayla Tamraz, sans qui cette soutenance n'aurait jamais pu être possible, une infinie reconnaissance et un gage d'amitié.

J'ai une pensée très tendre à l'endroit de Didier pour son apport quotidien à la réalisation de ce travail. Autant de mercis que de virgules qu'il a ajoutées à mon texte qu'il a relu attentivement. Il m'a toujours donné l'espoir d'aller de l'avant.

Je suis très reconnaissante à l'égard de Ziad Majed, Hagop DerGhougassian, et Aya el Dika pour leur amitié.

Je pense également à mes familles : aux Maroun (mon père, ma mère, Daniel, Johnny et Nour), aux Batrouni (Geneviève, Raymond, Robert, Henri et Roger), mes familles restées au Liban. Et aux Taraud (Pierre, Annette, Pascal, Philippe, Marie-Anne et Luca), ma nouvelle famille, pour leurs encouragements. J'ai une infinie liste d'amis à Beyrouth, à Paris, mais aussi à Tirana, à Téhéran et à Cluj et je ne ferai pas le pari de les énumérer sans risque d'en omettre certains. Je m'astreins à un devoir de reconnaissance à l'égard de tous.

TABLE DES MATIERES

VOCABULAIRE DES SERIES TELEVISUELLES[1]

Annulation : Arrêt de la programmation d'une série et donc de son entourage. L'annulation est décidée par la chaîne, généralement quand la série fait trop peu d'audience.

Anthology : Série constituée d'histoires complètes ayant thématique commune, un ton ou un présentateur-narrateur commun, mais sans personnages récurrent d'un épisode à l'autre (Au-Delà du Réel, la Quatrième Dimension, Alfred Hitchcock Présente...)

Arc : Certaines séries présentent une thématique spécifique à chaque saison, illustrée de façon récurrente par les intrigues des épisodes. Par exemple, l'arc de la saison 5 de Buffy est l'obsession de la mort, avec des épisodes montrant de façon très crue la mort de la mère de l'héroïne, la tentation du suicide pour sa sœur, les sentiments ambigus de Buffy envers la mort et finalement le décès - temporaire - de cette dernière.

Audience cumulée : nombre ou pourcentage d'individus ayant regardé la télévision (ou une chaîne) au moins une fois au cours d'une période donnée (tranche horaire, journée, semaine...), quelle que soit leur durée d'écoute.

Audience moyenne : nombre d'individus ayant regardé la télévision à un moment donné (spot, écran, émission, quart d'heure, tranche horaire...).

Audimat : L'Audimat, créé en 1982 par le Centre d'Etudes d'Opinion qui a confié à Secodip la mise en place et la gestion d'un panel audimétrique, n'existe plus depuis 1988 bien que son appellation continue d'être toujours utilisée à tort ; ce premier boîtier électronique branché sur le téléviseur ne mesurait que les foyers en train de regarder la TV sans apporter d'indications sur les personnes à l'écoute dans chaque foyer, au contraire du Médiamat de Médiamétrie.

Bible : Document réunissant l'ensemble des informations concernant les personnages d'une série (biographies fictives, profils psychologiques, habitudes vestimentaires,

[1] Définitions adaptées de M. Winckler, *Les Miroirs de la vie, Histoire des séries américaines,* Paris-N.Y, éd. du Passage, 2002

évolutions possibles des protagonistes, etc.). La bible sert à renseigner les scénaristes ou les acteurs n'ayant pas participé à la création de la série afin d'en conserver l'esprit.

Cliffhanger : Le fait qu'un épisode se termine en plein milieu d'une action essentielle à la trame de l'épisode, voire à la trame de la série, laissant place à un suspense où le héros (ou l'héroïne) est dans une situation des plus périlleuses. Certaines séries exploitent ce procédé d'une façon systématique. A noter qu'aux USA, les séries sont coupées en quatre parties par des publicités. A chaque fois, il y a un petit cliffhanger pour ne pas que les téléspectateurs zappent

Climax : Terme scénaristique correspondant à la scène forte où le héros ne peut plus revenir en arrière et doit faire un choix. Dans les règles classiques du scénario. En général, la scène du climax est la plus importante dans un scénario car c'est le point d'orgue où tout se joue Souvent, un épisode d'une série en comporte plusieurs, qui sont situés juste avant chaque coupure publicitaire.

Daytime Soap : Feuilleton quotidien diffusé l'après-midi entre 11 et 17 h (Les Feux De L'Amour, Sunset Beach...)

Drama : Série dramatique d'une heure (45 minutes en France). Aux Etats-Unis, Les séries dramatiques sont diffusées en deuxième partie de soirée (21h - 23h), après les sitcoms.

Feuilleton : Histoire se déroulant sur plusieurs épisodes, chacun étant la suite du précédent (Dallas, Dynastie...)

Personnages Récurrents : Personnages secondaires qui apparaissent épisodiquement.

Personnages Réguliers : Personnages principaux d'une série qui figurent au générique d'ouverture.

Pilote : Premier épisode d'une série. Il sert de test et est présenté aux responsables de la chaîne de diffusion. Il est souvent filmer au format traditionnel d'une série, mais peut aussi prendre la forme d'un téléfilm. Le pilote met en place les différents personnages et éléments de la série. Ainsi, la chaîne décide un nombre de d'épisodes qui peut aller de quelques épisodes à une saison complète. Selon la réaction du public et des responsables de la chaîne, des modifications peuvent être apportées au pilote (modification, suppression d'un personnage, d'une situation...etc)

Prime time : Le Prime time correspond à la tranche horaire où l'audience est la plus importante : 20h - 23h. Bien entendu, c'est aussi la tranche horaire où les espaces publicitaires coutent le plus cher. Le Prime time est précédé de la tranche horaire appelée Access Prime Time

Quotas : Aux Etats-Unis, il s’agit de refléter l’aspect multiethnique de la société : quotas d'Afro-américain, d’Hispaniques et d’Asiatiques à la télévision.

Saison : Ensemble des épisodes d'une série tournés et/ou diffusés durant une année. Aux Etats-Unis, une saison s'étend généralement de septembre à juin et compte 24 épisodes.

Script : Scénario

Season finale : C'est l'épisode de clôture de la saison. Aux Etats-Unis, il est diffusé généralement en mai, Il se termine souvent par un cliffhanger qui laisse un suspens pour le premier épisode de la saison suivante.

Season premiere : Premier épisode de la nouvelle saison. Pour les grands networks, le Season premiere est diffusé généralement en septembre.

Serial : Série à suivre d'épisode en épisode, ce genre de séries possède une trame scénaristique continue.

Sitcom : Le terme sitcom vient de la contraction de l'expression anglaise "*Situation comedy*". La sitcom est une série de divertissement enregistrée en public, généralement de 22 minutes par épisode. Chaque épisode est sur le principe du *stand-alone*.

Soap opera : Les Soaps sont des séries initialement destinées aux ménagères du lundi au vendredi l'après-midi (dans les programme *Daytime*).Le mot Soap vient du faite que ces séries était sponsorisé dans les années 50's par des fabriquant de savon (soap), lessive. Les Soaps sont tournés entièrement en studio et de façon très intensif. Soit près de 250 épisodes par an. Exemple de Soap : "Les Feux de l'amour".

Spin-off : Série-dérivée, le spin-off est créée à partir d'une autre série parallèle. Un personnage récurrent dans une série peut donner naissance à un spin-off. On peut citer pour exemple : Beverly Hills 90210et Melrose Place, Buffy contre les vampires et Angel... En général, ce type de rapport entre deux séries permet de développer des *cross-overs*.

Spoiler : Du verbe anglais "To spoil" qui signifie "gâcher". Le spoiler est une révélation sur un épisode qui non diffusé. Souvent les spoilers sont publiés sur des sites internet ou dans des magazines. Les spoilers gâchent souvent le plaisir des fans des séries...ou pas.

Structure Modulaire : Structure permet de faire évoluer deux types d'histoires dans une série : la première s'étend sur plusieurs épisodes tandis que la seconde de moindre importance se clôture à la fin de l'épisode.

Syndication : La "syndication" est le marché des chaînes de télévision locales américaines. On peut y distinguer deux types de séries : Les séries produites par les chaines locales elles-mêmes et les séries produites par les grands networks rachetées pour des rediffusions sur les chaines locales. Il se peut qu'une série supprimée sur un

network soit récupérée pour une production et une diffusion pour le marché de la syndication.

INTRODUCTION

Depuis quelques années déjà l'idée qu'il puisse y avoir un patrimoine télévisuel méritant d'être archivé commence à prendre forme ; que la consommation de la télévision ne soit pas forcément une pratique « honteuse » reste toutefois à prouver. Ce discrédit du médium affecte indubitablement les fictions télévisuelles. Comparées à la littérature populaire du XIXème siècle dont elles reprennent la forme feuilletonnesque, les séries télé sont le plus souvent classées parmi les produits de la culture de masse, au rang des genres mineurs. De plus, comme le note Dominique Pasquier, les scénaristes semblent être « des auteurs qui manquent à leur devoir d'artiste autonome (…) dans un conteste culturel précis marqué par l'industrialisation de la production »[2]. Le sous-titre de son ouvrage est éloquent : « une approche sociologique ». La littérature critique concernant les œuvres télévisuelles est abondante. Elle s'inscrit la plupart du temps dans une problématique sociologique. Importées des Etats-Unis, les fictions télévisuelles semblent s'accompagner du genre critique qui en fait des objets d'étude: les *cultural studies*. Issues directement des sciences sociales, les études culturelles se fondent sur des œuvres notamment destinées aux masses afin de mieux étudier les structures de la société actuelle. Ces œuvres mettent en place en effet « *Un monde à notre image*[3] ».

En France, la bibliographie critique a augmenté proportionnellement au nombre de séries télé diffusées sur les chaînes françaises. Les ouvrages qui retracent l'histoire des fictions télévisuelles, depuis les premiers *soap opéras* jusqu'aux créations les plus astucieuses de la chaîne spécialisée HBO abondent, de même que les monographies consacrées à telle ou telle œuvre à succès. Enfin, la troisième catégorie d'ouvrages est celle qui s'intéresse à la réception des séries télé. Contrairement au cinéma, la fiction à la télévision ne semble pas mobiliser assez les efforts critiques des

---

[2] D. Pasquier, *Les scénaristes et la télévision, une approche sociologique*, Paris, Nathan, 1995, p. 25

[3] F. Jost, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision,* Paris, Klincksieck, 1992.

universitaires. Les outils nécessaires à l'étude de ces fictions semblent restent pour la plupart à forger encore.

Ainsi, l'étude d'une œuvre télévisuelle se heurte d'emblée à un double obstacle ; épistémologique puisque l'étude se fait avec le cinéma comme modèle notamment parce que les deux utilisent un même langage audio-visuel, et matériel en raison du caractère éphémère du média. D'autant que s'il s'agit de « lire » une œuvre cinématographique, le processus se voit doublé d'obstacles — le texte filmique étant « introuvable »[4] . Car si l'analyse littéraire rend compte de l'écrit par l'écrit, l'homogénéité des signifiants permettant la citation, l'analyse filmique dans ses formes écrites, ne peut transposer, transcoder ce qui relève du visuel (description des objets filmés, couleurs, mouvements, lumières, etc.), du filmique (montage des images), du sonore (musiques, bruits, grains, accents, tonalités des voix), etc[5].

Et s'il s'agit *a fortiori* de « lire » les séries télévisuelles, on peut se demander si l'on peut procéder pour une « fiction plurielle » avec les mêmes clés que pour la « fiction unitaire ». En effet, il faut dire que la série fut une invention du cinéma muet (dès 1910 les « *serials* » de Louis Feuillade étaient très populaires). Toutefois, malgré l'écran carré et le formatage de la durée des épisodes, la série télévisuelle a utilisé « par miettes ou par blocs » des modes de récit, des structures dramatiques que le cinéma a développées, voire inventées. Partant souvent de canevas classiques au cinéma, elle a pour se démarquer mis à profit sa spécificité même ; la possibilité d'enrichir progressivement la base du récit.

Loin des considérations sociologiques, c'est à la typologie des fictions télévisuelles que consacre Stéphane Benassi son ouvrage *Séries et feuilletons T.V.*[6] Ce livre classe les fictions télévisuelles selon trois genres : le téléfilm, le feuilleton et la série. Son analyse sur les procédés de « mise en feuilleton » et de « mise en série » est innovante et ouvre la voie à des études consacrées à la forme et à la structure des séries télévisuelles parmi lesquelles nous avons choisi *Six Feet Under* comme corpus d'analyse, choix sur lequel nous nous expliquerons plus loin.

---

[4] R. Bellour, in *l'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979

[5] Cf. sur le sujet, F. Jost, *Penser la télévision,* Paris, Nathan, coll. « Médias-recherche », *304p.*

[6] S. Benassi, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, éd. Du CEFAL, 2000

Reprenant un article de Nel, Benassi tente de prouver que le feuilleton est « une combinatoire d'éléments (invariants et variations) fondées sur la logique de l'enchaînement et de la dépendance, qui privilégie le temps, les processus, la généalogie »[7]. Quant à la série, elle « compose un ensemble de mondes possibles fondés chacun sur un programme narratif de base et reliés entre eux par des stratégies de variation »[8]. Benassi conclut sur le cas des séries feuilletonnesques, qui combinent les mécanismes de mise en série et de mise en feuilleton. Ces œuvres-là relatent les aventures d'un groupe de personnages liés entre eux par des liens familiaux ou professionnels (personnel médical, policiers, etc.). Le principe du feuilleton dérive de la longue durée du récit. Quant à la sérialisation, elle réside dans une troublante cérémonie où valsent théoriquement comme esthétiquement les reformulations successives.

Afin de définir une typologie des genres de la fiction télévisuelle, Benassi s'appuie en plus des considérations typologiques de Nel, sur les observations qu'a faites Umberto Eco[9] à propos de la littérature populaire dont il retient la logique de réception en cela même qu'elle fonctionnerait comme principe démocratique, où chacun, même un instant, le lecteur a droit à sa part de fiction : lire revient à faire un choix, s'engager ou trahir, aider ou passer son chemin. Ce par quoi Benassi conclue sa typologie c'est le « fonctionnement incessant de la sérialité en termes de *créativité*[10] », qu'il décrit en termes d' « exploration systématique de mondes (factuels, fictionnels et virtuels) et d'espaces possibles ». Cette typologie, nous ouvre la voie théorique des « possibles narratifs » qui sous-tend toute mise en série mais que Benassi n'explore pas.

Paradoxalement, la théorie littéraire peut constituer les séries télévisuelles en champ d'enquête afin de tenter d'élucider les différents d'arbitrage dont est l'objet au cours des différentes étapes de son écriture le scénario. Cette hypothèse nous place devant un problème générique ; quel statut occupe le scénario puisqu'il ne s'agit que d'un état transitoire, d'un objet qui ne sera lu que par très peu de professionnels dont

---

[7] Nel, in Benassi, *op. cit.*, p. 45
[8] *ibid.,* p. 46
[9] U. Eco, *De Superman au surhomme,* trad..de l'italien, Grasset, Paris, 1993
[10] Benassi, *op. cit.,* p.172

chacun fera une lecture sélective, cherchant respectivement le rôle à apprendre, l'éclairage à concevoir, le son à créer, les mouvements de caméra possibles, etc.? Et pourtant, même s'il ressemble davantage à « un mode d'emploi », le scénario constitue dès ses premières ébauches, et au cours de ses différentes étapes (synopsis, traitement, continuité dialoguée, etc.) l'essentiel de la *diegesis*. Quant à l'écriture scénaristique des séries télévisuelles, elle est encore plus problématique. Outre qu'une hésitation de statut entre le littéraire et le cinématographique est de bon sens, il faut compter aussi avec certaines exigences « arithmétiques » : la course contre la montre, la multiplication des contraintes narratives et structurelles, la parcellisation des tâches, le faisceau de demandes contradictoires des commanditaires (responsables de la chaîne, producteurs, acteurs et même spectateurs) étant autant de contraintes. D'autre part, il s'agit aussi pour les scénaristes de tenir une véritable gestion des personnages et des intrigues, d'autant plus complexe qu'elle s'opère sur deux temporalités. À court terme, il faut tenir compte des tarifs des comédiens à la journée, ainsi que du nombre de cachets et de leur disponibilité. À long terme, il faut faire attention à ne pas créer d'impasses pour certains personnages, savoir faire durer les intrigues importantes, respecter l'équilibre entre les différents protagonistes. Ces codes narratifs sont justement ce qui détermine très précisément la manière dont s'effectuent les relations entre les personnages, et dont se déroulent les intrigues (jamais de dénouement, coexistence de plusieurs trames narratives ayant un degré d'avancement différent et souvent présentés sous la forme de segments juxtaposés, sans liens apparents de causalité).

Ces contraintes narratives ne sont pas sans rappeler celles qui régissent la production et la diffusion par tranches des romans feuilletons du XIX ème siècle. Anne Besson[11] consacre une partie de ses travaux à la question des séries et des cycles dans la littérature populaire. Elle distingue parmi les séries celles à fin fermée, la série mixte et celle à fin ouverte, et classe les cycles en dyschroniques et chronologiques et les romans feuilletons. Sa typologie s'accompagne d'une réflexion sur l'unité de l'ensemble romanesque qui tient selon la poéticienne au principe de retour des personnages, et au réseau intratextuel que tissent les analepses et les prolepses. La comparaison entre la littérature du XIXème et la fiction télévisuelle sérielle a fait aussi

[11] A. Besson, D'Asimov à Tolkien – cycles et séries dans la littérature de genre, Paris, CNRS-Editions, 2004.

couler beaucoup d’encre. Nous citerons en particulier l’ouvrage de Danielle Aubry *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*. Toutefois, si Aubry tisse des liens entre les deux corpus, c’est sur la question des genres qu’elle insiste, montrant que le mélodrame ou le gothique ont investi la série télévisuelle qui s’est substituée aux romans populaires dans la culture de masse.

Marc Escola se penche sur un autre corpus, le roman-mémoire du XVIIème siècle. Dans une série d’articles consacrés à la « Longueur de Cleveland »[12], Escola s’interroge sur le statut de la fiction sous l’Ancien Régime. Il en conclut qu’il existe deux sortes de fictions : les fictions closes et celles qui « s’écrivent dans l’ignorance de leur fin » et qui sont délivrées au public en parties séparées, et qu’on appellera les fictions progressives. Notre hypothèse découle des travaux sur le roman de l’Ancien Régime : peut-on étudier les fictions closes et les fictions progressives avec les mêmes outils narratologiques.

Le paradoxe est résumé par Escola dans son article « Le clou de Tchekhov » où il constate : « c’est à chaque instant que la continuation du roman doit assumer le « passé » narratif sans pouvoir procéder à des réaménagements locaux, en espérant résoudre, dans une fuite en avant, les tensions, apories ou dilemmes antérieurement mis en place »[13]. Il semble du coup nécessaire, du moins pour les récits qui s’écrivent dans l’ignorance de leur fin de revenir sur le principe de « causalité régressive ». La « détermination des moyens par la fin », qui sous-tend la majeure partie de la narratologie moderne semble inappropriée à certains romans de l’Ancien Régime, aux romans feuilletons, et des séries télévisuelles. L’expression « causalité régressive » est énoncée par Genette dans un article intitulé « Vraisemblance et motivation » de son ouvrage *Figures II*. Dans ce chapitre, le poéticien commente le geste de Valincourt, qui analyse le récit de Mme de La Fayette et tente d’en dégager une analyse « fonctionnelle » sous forme d’un enchainement d’embranchements narratifs.

«M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot pour que M. de Clèves meure, ou encore, comme le dit Valincour, parce que l'auteur veut faire mourir M. de Clèves et

[12] *Cleveland de Prévost, l’épopée du XVIIIe siècle*, sous la dir. de Jean-Paul Sermain Desjonquères, coll. "L'esprit des lettres", 2006

[13] M. Escola, http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive

que cette finalité du récit de fiction est *l'ultima* ratio de chacun de ses éléments. […] Ces déterminations rétrogrades [sont] la logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite — d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande (…). »[14], note Genette. La logique narrative s'écrirait selon lui « à rebours », la fin justifiant les moyens. Cette détermination rétrograde exclut de son champ d'analyse la catégorie des fictions progressives. Dans son article, Escola examine les raisons qui ont pu conduire Genette à cette affirmation catégorique. Il ramène cette acception poétique à un principe critique celui de « l' « unité esthétique » du récit considéré du point de vue thématique ».

Si ce postulat n'est pas énoncé dans la grammaire du récit qu'établit Genette dans Figures III, il sous-tend toutefois la narratologie genettienne[15]. Le poéticien se fonde sur *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust pour forger ses catégories qu'il divise sous trois entrées : le temps, le mode et la voix. Toutefois, Escola fait remarquer que Genette revient sur l'inachèvement du roman qu'il étudie dans l' « Après-propos » du *Discours du récit.* « L'inachèvement est regardé, note Escola, comme le résultat du « *travail en quelque sorte supplémentaire apporté à l'œuvre par le sursis accidentel de 1914. La Recherche du temps perdu a été, sans doute, dans l'esprit de Proust du moins, une œuvre "achevée": c'était en 1913, et la parfaite composition de cette époque (Côté de chez Swann, Côté de Guermantes, Temps retrouvé) en témoigne à sa façon.*»[16] Est-ce là la raison pour laquelle la narratologie de Genette semble inapte à décrire les phénomènes de rattrapage d'information et de correction après coup auxquels se livrent les auteurs des fictions progressives ? Une des catégories de Genette est par exemple difficilement applicable dans le cas des fictions progressives. Il s'agit en l'occurrence de la prolepse. Cette anachronie qui sert à révéler le futur en anticipant sur son déroulement est rare dans des récits où le futur est prémédité en termes de pari narratif. En effet, chaque choix hypothèque la suite ou au contraire l'active. La prolepse sera camouflée par des paris sur l'avenir que font les

[14] G. Genette, Figures II, Paris, Seuil, « Poétique » 1969, rééd. « Points Essais », 1982, p. 91
[15] cf. Annexe 1, tableau récapitulatif des catégories de la narratologie de Genette
[16] Genette, in Escola op.cit.

personnages ou leur prémonition. Elle est rarement énoncée en tant que telle car elle compromet les arbitrages des scénaristes et les contraint à une fin irréversible car annoncée.

Imitant le geste du poéticien, nous nous proposons dans cette thèse d'œuvrer à une « lecture » des seuls *scénarii* des séries télévisuelles à travers une triple approche : narratologique (la conduite du récit), poétique (les choix d'*inventio*) et rhétorique (les effets à réception). Cette lecture que nous appellerons « affabulante » trouve son modèle systématique dans *l'Introduction à l'étude des textes*[17] Michel Charles et l'une de ses applications dans *Lupus in Fabula* (Presses Universitaires de Vincennes, 2004) de Marc Escola.

Cette lecture descriptive tend à mettre au jour dans tout texte les « possibles » dont il est porteur, dans la continuité de la tradition rhétorique. Lire serait donc être « amen(é) à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre »[18] , affabuler afin de tenter de « valoriser un régime de lecture qui, se démarquant de toute ambition herméneutique, participe pleinement de la catégorie rhétorique de l'*inventio* »[19].

Ce commentaire hybride, entre la métatextualité et l'hypertextualité, repose en somme sur trois fondements : un refus de l'autorité du texte, une poétique de l'inachèvement et un relevé minutieux des structures et dysfonctionnements que recèle ce texte. En effet, Michel Charles part du postulat rhétorique que chaque texte n'est qu'une version possible parmi d'autres, remettant ainsi en question l'autorité que suppose *a priori* tout commentaire, visant à justifier le récit dans sa structure actuelle. Le texte n'est plus alors qu'un ensemble d'énoncés, qui se recoupent et se remplacent, et qu'il s'agirait de relever sans pour autant vouloir leur attribuer une cohérence textuelle, car l'un des principes sur lesquels se base cette approche est indubitablement celui de l'inachèvement, c'est-à-dire de la capacité intrinsèque à toute œuvre de

[17] M. Charles, Introduction à l'étude des textes, Paris, Seuil, « Poétique », 1995
[18] U. Eco, *op. cit.* p.5
[19] Ch.-O. Sticker-Metral , "En lisant, en récrivant.", *Acta Fabula*, Printemps 2005 (Volume 6 numéro 1), URL : http://www.fabula.org/revue/document841.php

générer non seulement un discours herméneutique, mais aussi d'autres versions qu'elle contiendrait en puissance et que nous pouvons déceler à travers les dysfonctionnements. Michel Charles nomme « dysfonctionnements » les moments où le texte semble hésiter entre deux structures, entre deux versions. En effet, « dans l'opération de lecture, le texte se présente non comme un objet immobile que l'on pourrait contempler d'un seul regard, mais comme un défilé d'énoncés aux frontières floues, le passage en continu, et selon des rythmes variables, avec des pauses parfois aléatoires, d'une suite d'objets qui se recoupent incessamment les unes les autres. (…) On s'en tiendra à l'idée que plusieurs structures, de nature différente, sont en quelque sorte enchevêtrées dans ce processus. (…) Le dysfonctionnement sera à l'effet de la superposition ou, plus précisément, du chevauchement de structures différentes. »[20]

On aurait tort de voir en cela un aspect de critique génétique, car, loin de s'intéresser exclusivement à l'origine du texte, nous nous penchons davantage sur son devenir, en fonction justement de ce qu'il est ou aurait bien pu être. En somme, ce procédé se veut un modèle de lecture active, comme celle que préconisait Umberto Eco, en invitant son *Lector* a prendre avantage de sa position dans la *fabula.* Ce choix d'une lecture fondée sur les possibles narratifs trouve sa légitimité dans le procédé d'écriture des œuvres progressifs : les auteurs arbitrant à chaque instant afin d'éviter d'hypothéquer la suite du récit. Leur démarche semble conforter le postulat de Charles : « le texte abandonne un certain nombre de développements possibles, qui finissent par tisser autour de lui une multitude d'esquisses ».[21]

Nous avons choisi pour cela, *Six Feet Under*, une série produite par Alan Ball, le scénariste oscarisé de *American Beauty* et diffusée aux Etats-Unis par la chaine du cable *HBO*. Les raisons de ce choix de corpus sont multiples. D'une part, il s'agit d'une série « feuilletonnante », c'est-à-dire que les protagonistes évoluent avec le temps au lieu de renaître frais, dispos et inchangés au début de chaque épisode. D'autre part, *Six Feet Under* est l'œuvre d'un scénariste qui a déjà fait ses preuves au cinéma et qui tente donc de donner ses lettres de noblesse à un médium considéré –à

---

[20] *ibid.*, p.138
[21] *ibid.*, p.102

tort- comme mineur. Enfin, cette série qui tourne principalement autour du sujet de la mort, ne se contente pas de faire des décès sa trame thématique. Contrairement au processus d'expansion de la série, l'accumulation des décès procède *a contrario* et acquiert du coup une fonction narrative et une fonction métatextuelle : une réflexion sur l'éventail de possibles que présente la série et qu'elle arbitre en les mettant en réserve parfois, et les activant ailleurs.

Six Feet Under raconte le quotidien d'une famille, les Fisher, dont la particularité est d'habiter dans une maison funéraire à Los Angeles, Fisher & Sons, fondée par le père de famille Nathaniel Fisher (Richard Jenkins). À sa mort (lors du premier épisode-pilote), ses deux fils, Nathaniel Jr (Peter Krause) et David (Michael C.Hall) doivent reprendre l'entreprise familiale dont ils viennent d'hériter ; Ruth (Frances Conroy), la veuve de Nathaniel Fisher, doit assumer son rôle de femme et non plus juste celui d'épouse ; Claire (Lauren Ambrose), la cadette de la famille, s'efforce de trouver sa voie. A ces personnages, il faut ajouter Rico Diaz (Freddy Rodriguez), le thanatopracteur, Keith Charles (Matthew St. Patrick), le compagnon de Keith et Brenda Chenowith (Rachel Griffith), la compagne de Nate.

Nous tenterons donc dans cette thèse, d'exploiter les avantages comme les contraintes de l'écriture progressive, en somme sa spécificité (la très longue durée du récit que permet la formule de la série, la formule à épisode qui autorise un modèle de liberté structurelle : celle de pouvoir quitter des personnages et d'en trouver d'autres, et qui ouvre aussi une grande licence narrative, la possibilité de ne jamais terminer, de mener l'histoire aussi loin et aussi littéralement que possible, en fonction de quatre objets d'étude.

Le premier concerne la poétique de la fiction progressive à partir de l'analyse de la série *Six Feet Under*. Plus que dans un autre opus télévisuel, les scénaristes prennent le parti pris de montrer les mécanismes et les rouages de leur écriture progressive. C'est pourquoi nous nous arrêterons sur trois moments principaux où la réflexion métatextuelle est sous-jacente au récit, et qui le guide. Il s'agit du pilote, équivalent de l'incipit romanesque. S'il présente les personnages et permet d'énoncer l'intrigue, l'incipit semble avoir aussi dans les fictions progressives une fonction plus spécifique. En effet, les scénaristes qui ne connaissent pas la fin qui motivera leur choix narratifs, élaborent le pilote comme une somme de points nodaux, à partir

desquels les possibles peuvent se développer. Le second moment est la clausule de la série écrite en diptyque. Les scénaristes font deux conclusions. La première se passe dans le présent de narration : les auteurs font les derniers réglages après la mort de Nate afin de permettre un dernier équilibre au récit. La seconde « conclusion » est un clip musical de sept minutes au cours duquel nous verrons au moment de leur mort respective, les principaux protagonistes. Ce clip est la seule prolepse d'une œuvre écrite pourtant sur le mode de l'invention après coup du passé de ses personnages. Le troisième moment, est une mise en scène de la théorie des mondes possibles. Il ne s'agit pourtant pas d'un épisode entier, mais des premières scènes de la saison 3. Cette saison s'ouvre sur le personnage de Nate dans le bloc opératoire. Entre la vie et la mort, le jeune homme assiste à des scènes parallèles où sont énoncées les différentes versions qu'aurait pu avoir sa vie. Ces différents possibles, émis sur un mode hypothétique nous permettent de modéliser le récit à épisode, selon une dynamique d'économie prospective mue par le principe de causalité. Afin de montrer les spécificités de la série, il est pertinent de s'arrêter sur des moments stratégiques, en l'occurrence, où la mort cesse d'être la simple thématique de l'œuvre et acquiert une fonction narrative. Nous analyserons dans cette perspective le rôle narratif des cadavres ainsi que celui de leurs proches. Si la mort ôte ses victimes au récit, elle permet à leurs proches de faire partie du récit premier, celui de la saga des Fisher, le temps d'un épisode. La seconde spécificité de la série naît de l'interaction entre le monde des morts et celui des Fisher. Il s'agit de scènes oscillant entre le réalisme habituel de la série et la mise en scène des fantasmes ou des peurs des protagonistes. Ce que ces scènes apportent à un récit qui se veut pourtant réaliste, est qu'elles brouillent les frontières entre la réalité (fictive) que vivent les protagonistes, et la fiction qu'ils s'inventent dans une mise en abîme déconcertante pour les spectateurs.

Le second versant de notre réflexion concerne le statut de la fiction progressive. Nous montrerons en effet que le principe de la série repose sur une écriture « lacunaire », où le savoir des spectateurs est toujours mis à l'épreuve des préméditations des scénaristes, qui procèdent en laissant des « trous » dans la trame du récit. Nous tenterons du coup dans cette partie, une définition plus large de la paralipse que celle que fait Genette dans *Figures III.* Dans ce récit « lacunaire », constitué d'une multitude de micro-récits, les scénaristes doivent mettre en place un fil

conducteur qui rassemble les différentes *fabulae* en une trame narrative cohérente. Les auteurs semblent opérer leurs choix sur trois amplitudes : celui de l'épisode, celui de la saison et celui de l'enchaînement des saisons. Cette question de la cohérence en mobilise une autre moins formelle, celle de la mémoire des spectateurs.

A partir des deux points précédents, nous pouvons émettre l'hypothèse que la construction du récit à travers l'enrichissement de la syntaxe narrative de la série passe par celle chaque personnage. Les protagonistes vivent une série d'évènements et interagissent entre eux. Il semblerait dès lors que le développement des personnages principaux obéit à une double forme d'écriture. La première est la diversification paradigmatique et permet, malgré la longueur excessive du récit, d'éviter les répétitions. Certes, les mêmes schémas peuvent revenir, mais ils sont reformulés, revisités. La seconde forme d'écriture est celle du développement syntagmatique. Un personnage, en effet, ne peut évoluer uniquement dans la sphère autonome qu'est le micro-récit dont il est le « héros ». Cette double forme d'écriture apparaît notamment dans le choix que font les scénaristes de constituer des binômes narratifs, des couples. Ainsi, et même si *Six Feet Under* a pour principale thématique la mort, le récit tourne souvent autour du couple et de ses cycles. D'autre part, nous nous interrogerons sur l'hiérarchie des personnages principaux.

Enfin, nous analyserons le rôle des personnages secondaires dans l'enrichissement de la syntaxe narrative. Les personnages secondaires sont en effet plus que des pions ; ils illustrent les mécanismes narratifs de la série. Ainsi, le personnage de Lisa Kimmel aura une nette influence sur les choix scénaristiques relatifs à Nate. Elle permet aux scénaristes d'inventer, après coup, le passé volontairement passé sous silence de l'aîné des Fisher. D'autre part, la paralipse est le mécanisme qui permettra aux auteurs de la série de sortir de l'impasse narrative que crée l'apparition du personnage de George Sibbley dans la vie de Ruth Fisher. Le mystère qui entoure la psychose dans laquelle sombre progressivement le second mari de Ruth ne sera levé que par l'invention « sur mesure » de son passé. En plus de faciliter les rattrapages d'information, les personnages secondaires participent à l'expansion de la trame narrative. Le personnage qui illustre le mieux cet enrichissement de la syntaxe est certainement Billy. Entre sa première apparition dans le pilote comme « dérangé mental » jusqu'à la fin, en passant par ses aventures avec Claire et son influence sur le couple de sa sœur avec Nate, Billy évolue constamment.

Enfin, et pour mieux comprendre le principe de retour des personnages, nous analyserons en dernière instance les personnages qui orbitent autour de Ruth.

L'ambition de la présente étude est d'établir une poétique des fictions progressive que les catégories de la narratologie classique ne couvre pas dans tous ses rouages basés sur le double mécanisme de mise en réserve et d'activation des possibles narratifs. Ces arbitrages posent en effet les scénaristes devant un éventail de possibles la gageure étant de préserver la suite sans hypothéquer des segments nécessaires à la continuation. Nous étudierons ces mécanismes de relance du point de vue de leur production. C'est à dire, que nous opérerons comme le ferait un spectateur découvrant la série progressivement. Il est vrai que *Six Feet Under* a été éditée en 2006 dans son intégralité. Mais, son mode de diffusion premier était par épisodes hebdomadaires pendant cinq saisons. Notre relecture tente donc de reproduire le modèle opératoire d'une première découverte de la trame. Le principal écueil à éviter étant de faire des délits d'initiés en tentant de comprendre la fiction progressive par sa fin. Ce serait passer outre la spécificité de la catégorie de fictions qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin.

CHAPITRE I

POETIQUE DE L'OEUVRE PROGRESSIVE

UN RECIT DISCONTINU ET QUI S'ECRIT PROGRESSIVEMENT

«Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypotèses. Aller de l'avant, appeler çà de l'avant. »

Beckett, *L'Innomable,* Paris, éd. de Minuit, 1953, p.195.

A l'instar des romans-feuilletons du XIX[ème] siècle, les séries télévisées, feuilletons, *telenovelas* et autres récits à épisodes ont un mode d'écriture et de production qui est tributaire de leur mode de réception. Il s'agit en effet d'œuvres qui s'écrivent progressivement et qui sont livrées par « tranches » aux lecteurs ou aux spectateurs. Cette opération engage, du point de vue de l'écriture, deux contraintes majeures. La première est l'écriture progressive de la trame, une écriture qui tâtonne, et cherche les choix narratifs qui tiendront le lecteur en haleine jusqu'au prochain épisode. Ces choix narratifs ont par ailleurs pour vocation de faire durer le plus longtemps possible le récit, qui sera donc livré, par tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles. La sérialité du récit a pour conséquence directe une hypertrophie de la diégèse par de nombreuses intrigues compliquées. Elle implique en outre un foisonnement de personnages, qu'il est pertinent de classer en personnages principaux et personnages secondaires selon des critères spécifiques. Le récit premier se dédouble ainsi d'une multitude d'autres diégèses qui viennent l'enrichir et surtout le

faire durer. La deuxième contrainte, et non la moindre, dépend directement du principe de l'inachèvement ponctuel de l'œuvre, du foisonnement des intrigues, et surtout de l'impossibilité pour l'auteur d'avoir une vision synoptique de son opus : il s'agit du principe de non-retour qu'implique chaque arbitrage narratif. En effet, une fois livré au spectateur ou au lecteur, l'épisode devient dès lors irréversible et toute modification *a posteriori* risquerait de heurter la crédibilité des récepteurs, le réalisme de l'opus et la logique narrative. Les auteurs se doivent donc d'être prudents dans chacun de leur choix, afin que l'irréversibilité de l'action ne soit fatale à la continuation du récit, en somme que chaque choix n'hypothèque pas la suite. Ainsi à la mort d'un personnage, par exemple − embranchement définitif et irréversible − les auteurs préfèrent « la disparition mystérieuse » d'un personnage. En cachant les véritables raisons de cette disparition, par exemple, les auteurs anticipent un embranchement potentiel qui contient en puissance le retour dudit personnage. De la même façon, cette disparition peut devenir à n'importe quel moment définitive, coupant court à la possibilité de réintégrer un personnage qui n'a plus de fonction dans le récit. Les scénaristes gardent précieusement, comme une carte à jouer décisive, le destin de ce personnage. Ils y auront recours dès que la suite du récit en dépendra, à la grande surprise des lecteurs ou des spectateurs.

D'autre part, une autre série de contraintes est spécifique à l'écriture des séries télévisuelles. En effet, le scénario n'étant qu'un pré-texte, des contraintes de production peuvent compromettre la mise en scène qui donnera au récit sa structure audio-visuelle définitive. Ces contraintes sont souvent liées aux contrats établis, la plupart du temps au début de la saison avec les comédiens. Ces contrats conditionnent en effet le nombre d'apparitions des personnages incarnés par chaque acteur et imposent aux scénaristes d'écrire en fonction de cette contrainte. D'autre part, et comme les contrats sont fixés à l'avance, il est souvent difficile sinon impossible pour les auteurs d'introduire de nouveaux personnages en cours de route. A ces contraintes, il faut ajouter celles qui sont propres au mode même de la diffusion télévisuelle : durée de diffusion formatée (26 minutes pour les sitcoms, 50 pour les séries feuilletonesques, etc.).

Sans réduire l'importance de ces contraintes de production dans l'écriture scénaristique télévisuelle, nous nous intéresserons cependant davantage aux mécanismes mis en place par les auteurs pour l'élaboration progressive de la fabula.

Car les auteurs doivent, pour faire avancer le récit de façon continue, trouver des « solutions » dès lors que leurs choix précédents se trouvent être à l'origine d'une « crise narrative ». Ne pouvant parfois anticiper quelle hypothèse posera ou enlèvera chaque arbitrage, ils doivent opérer ponctuellement des ajustements narratifs ou procéder à des justifications de leurs choix précédents. Leur écriture obéit ainsi à une poétique narrative indissociable du mode de réception par tranches. Nous nous proposons dans ce premier chapitre d'étudier à partir de trois moments stratégiques de la série *Six Feet Under*. Le premier épisode − qui aurait comme équivalent l'incipit romanesque dans les romans-feuilletons – sera l'occasion de déceler les quelques idées de continuations possibles présentes en puissance. Un second visionnage par un spectateur averti, permet de comprendre les embranchements qu'ont choisis les scénaristes, pour avoir vu les conséquences qu'elles ont entrainées. D'autre part, le *season finale* de la série – équivalent de la clausule romanesque –permettra de poser la problématique de « l'accélération narrative ». Toutefois, cette clausule a une forme inhabituelle. La série finit par un clip musical qui relate, par une projection des personnages dans l'avenir, leur devenir après le mot FIN. Nous tenterons donc d'analyser aussi la spécificité de cette clausule singulière. Enfin, le troisième moment est le début de la *season première* de la saison 3. Les scénaristes y superposent en effet des possibles narratifs, parmi lesquels ils choisiront celui qui conditionnera la suite de la fabula. Ce faisant, les auteurs de la série illustrent la modélisation du récit à épisode.

Nous partirons donc d'un postulat certes banal ; les spectateurs ignorent les desseins des scénaristes tout comme la suite du récit : ils peuvent tout au mieux prévoir ou tenter de deviner la direction qu'est susceptible de prendre le récit. D'autre part, les scénaristes ignorent la fin du récit qu'ils viennent d'entamer, ils ne connaissent que la suite immédiate. Notons que l'amplitude du récit déjà connu par les auteurs d'une série diffère selon les opus. Nous savons par exemple, que dans le cadre d'une série télévisuelle, les grandes lignes d'une saison sont connues, mais les producteurs et les scénaristes ignorent d'emblée le nombre de saisons, c'est-à-dire d'années sur lesquelles s'étendra une série. Car quand la série est un modèle télévisuel réussi, personne ne souhaite mettre fin à une « formule gagnante ». Ce constat en apparence formel nous permettra de tenter de modéliser la poétique d'un récit discontinu et que les scénaristes tentent de forger progressivement.

L'INCIPIT : POINT NODAL DES EMBRANCHEMENTS POSSIBLES

Les dès sont jetés

Six Feet Under commence par un décès. Et pourtant, le genre auquel elle appartient (la série feuilletonesque) se veut « sans fin ». De plus, le pilote d'une série tente canoniquement de mettre en place les structures narratives nécessaires pour que soit réalisable le désir d'écrire à l'infini. En outre, le personnage dont les scénaristes relatent la mort n'est pas choisi arbitrairement. Il s'agit en l'occurrence du patriarche de la famille Fisher, fondateur et principal gérant de l'entreprise familiale : une maison funéraire. C'est un personnage qui aurait pu avoir tout au long des épisodes et des saisons un rôle primordial. Et pourtant d'entrée de jeu, tous les possibles qu'il portait en puissance disparaissent en même temps que lui.

Commencer par une fin n'est pas anodin. « *Everything ends* », lit-on sur la jaquette de l'intégrale des cinq saisons qui constituent la série, intégrale éditée en 2006. Et le producteur de la série, Alan Ball, le scénariste oscarisé d'*American Beauty*, met en scène son motto dès les premières minutes. D'autre part, commencer par la mort d'un père est un topos récurrent dans la littérature et l'imaginaire, car depuis Aristote, on sait que les infortunes d'une famille sont génératrices de récits. Et ce n'est certes pas le bonheur de la famille Fisher qui génèrera des « histoires ». Ceci est

d'autant plus pertinent si l'on se base dans notre première lecture sur la théorie de Larivaille dans son « Analyse morpho-logique du récit ».[22]

En effet, pour Larivaille, l'intrigue ou l'histoire peut être schématisée dans une œuvre (indépendamment du support linguistique) en un modèle quinaire :

1. Avant - État initial - Équilibre

2. Provocation - Détonateur - Déclencheur

3. Action

4. Sanction - Conséquence

5. Après - État final – Équilibre

Larivaille définit en somme le récit comme un passage d'un état à un autre par la transformation (étapes 2, 3 et 4), afin de retrouver un après ou état final qui ressemble à l'avant (état initial) par l'équilibre. Et c'est d'ailleurs à ce schéma de transformation que fait référence Todorov pour décrire un récit idéal.

"Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisode dans un récit ; ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre."[23]

Dans cette perspective, le fait que l'étape première, à savoir l'équilibre ne dure que l'espace de quelques plans, s'explique par un choix scénaristique qui voulait éviter la platitude de la présentation des personnages dans le cadre d'un état initial serein, et qu'illustre dans les plans liminaires de l'épisode pilote, une musique d'ascenseur et un cadrage fixe et plat.

---

[22] P. Larivaille, in *Poétique* n. 19, Seuil, Paris, 1974.
[23] T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?,* tome 2, "Poétique", Paris, éd. du Seuil, 1968, p.82.

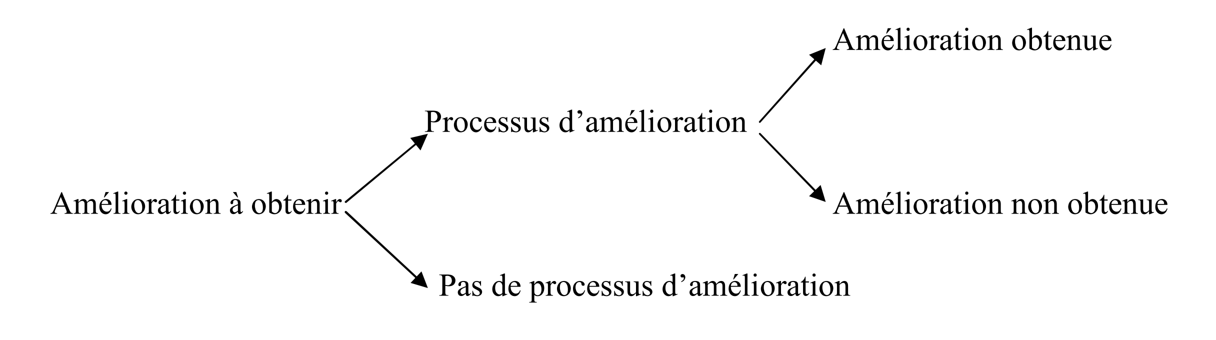
Pour notre première lecture du récit de cette saga familiale, nous tenterons de décrire les micro-récits, mais aussi la manière dont ils s'enchaînent, s'imbriquent et se croisent de façon à former le récit intégral. Pour cela, nous nous baserons en un premier temps sur le schéma établi par Larivaille. Nous nous accorderons toutefois la liberté de ne considérer que les étapes 2, 3 et 4 comme inhérentes au micro-récit : un « accident » provoque une série d'actions, lesquelles auront indubitablement des conséquences. L'« avant » et l'« après » étant volontairement morcelés, cachés ou subtilement dévoilés pour deux raisons essentielles :

1- permettre la compréhension d'une action en la contextualisant

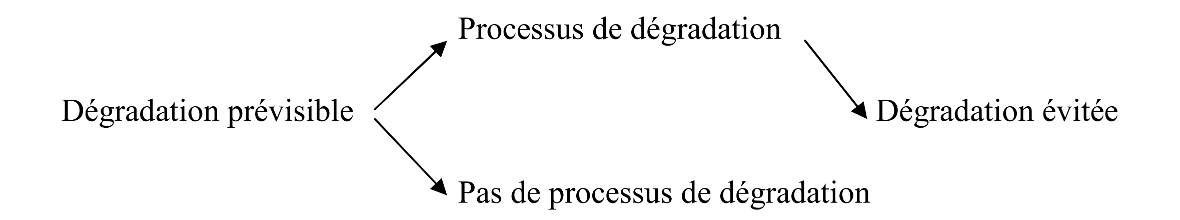
2- permettre à l'action de se poursuivre ; l'équilibre précédemment atteint n'étant que provisoire.

Ainsi, *Six Feet Under* met en place un récit dans le respect de la chronologie linaire. De ce fait, les scénaristes vont exploiter la linéarité du récit en l'investissant d'une fonction logique. Selon le principe de causalité, une situation initiale transformée par un élément déclencheur conduit à une situation finale, sorte d'équilibre provisoire. Cet équilibre va être à son tour perturbé par un élément modificateur. Il est du coup impliqué dans un autre micro-récit dont il représente une nouvelle situation initiale.

Ce schéma en trois étapes se rapproche sans doute de la logique des possibles narratifs, schéma élaboré par Claude Bremond[24] pour décrire une « séquence narrative élémentaire ». Pour Bremond, le récit obéit à une logique qui lui permet de bifurquer à chaque arbitrage élaboré par les auteurs dans un sens ou dans un autre, et par conséquent, d'enclencher des processus d'amélioration ou de dégradation.



[24] C. Bremond, « La logique des possibles narratifs », *Communications* n. 8, « Points », Paris, éd. du Seuil, 1966



Mettre à plat le récit revient donc à s'interroger, d'une part sur cette logique des possibles narratifs, mais plus encore, sur la syntaxe de toutes les combinaisons de séquences élémentaires possibles. Car comme l'affirme Odile Gannier dans l'éditorial de la revue *Loxias*, n.17 : « la fiction narrative repose sur une combinaison de stéréotypes narratifs identifiables qui fonctionnent dans le texte comme des micro-schémas directeurs, susceptibles de s'engrener les uns dans les autres »[25].

Toutefois, notre lecture concerne non seulement la réception de ce récit, mais aussi les modalités particulières de la production d'un récit tel que celui annoncé. En effet, pour expliquer ce « début par une fin », nous pouvons supposer que les scénaristes sont dans l'ignorance de cette première étape du récit non relatée, et qu'ils se contenteront d'improviser, chaque fois qu'il leur sera nécessaire de faire allusion à un épisode de cet « avant » pour justifier, expliquer, comparer ou encore opposer l'épisode en cours de narration. Cette première réponse est en quelque sorte inappropriée, d'autant plus que l'on connaît l'importance de la « bible » pour les scénaristes. Une bible est un document élaboré par les scénaristes avant le début de l'écriture des épisodes. Elle sert de référence et recense dans les moindres détails des indications sur la psychologie des personnages, leur milieu familial, les études et mêmes les goûts vestimentaires, la manière de marcher, de parler, etc. Ce document sert ainsi de garde-fou pour les auteurs amenés à développer les intrigues en instituant des codes communs et sert par conséquent à la cohérence du traitement des personnages.

Un passé à inventer

[25] O. Gannier, *Loxias*, n.17, Actes de la journée d'études, Nice, 23 février 2007, organisée par O. Gannier

C'est donc dans l'usage que vont faire les auteurs de ces situations initiales que réside l'explication. En effet, commencer *in medias res* permet de capter l'attention d'un public pas encore fidélisé. D'autre part, ce premier élément déclencheur est une métonymie de la façon dont fonctionnera le récit tout au long de la série. L'« accident » permet d'enclencher un micro-récit qui évoluera vers une dégradation et puis progressivement vers un équilibre provisoire. Et l'état initial, même s'il ne figure pas dans la chronologie du récit, sous-tend l'action et viendra combler, sous forme de références au passé, les lacunes d'un spectateur à qui on dévoile le récit pièce par pièce. Dès le pilote, cet état initial apparaît toutefois à deux reprises. Ainsi les scénaristes y font référence, à certains épisodes de la vie des Fisher, par deux allusions à l'enfance de Nate et de Dave. La première a lieu dans la salle de préparation mortuaire et met en scène Nathanael et ses deux fils ; et la seconde est un moment heureux de la vie de la famille, où père, mère et les deux garçons jouent dans le jardin. Il est pertinent dès ce stade de l'action de noter que les deux flash-back se font du point de vue de Nate, ce qui laisse supposer, même pour un spectateur non averti, que le personnage de Nate occupera une place centrale dans la saga de la famille Fisher.

Ces allusions ont une double fonction. D'une part, elles ancrent le récit dans le passé heureux de la famille, et par conséquent, permettent aux spectateurs de s'attacher aux frères protagonistes par la fréquentation de leur enfance. D'autre part, elles donnent des indications intéressantes sur un passé qui contient en puissance le devenir des personnages cités. Ainsi, nous retrouvons dans la salle de préparation mortuaire, Nathanael Fisher, préparant le corps d'un défunt. Il sera rejoint par Nate, encore enfant, qu'il invite à toucher le cadavre, non sans lui proposer des gants en latex par mesure d'hygiène. Nate, apeuré, refuse et s'enfuit en courant, et cette scène présage sa peur insurmontable de la mort, celle des autres certes, mais aussi la sienne. Apparaît aussi dans ce flash-back, Dave enfant, plus à l'aise avec l'univers professionnel si particulier de son père. De plus, Dave joue avec G.I. nu, ce qui laisse entendre dès les premières scènes, et bien avant les révélations relatives à sa vie intime, son penchant homosexuel.

Toutefois, ces deux analepses sont loin d'éclairer tous les évènements passés de la vie de cette famille de Los Angeles, car, curieusement, les deux épisodes relatés relèvent de la période précédant la naissance de Claire, la benjamine, ce qui renforce

pour les spectateurs le mystère autour de cette adolescente rebelle. Son personnage, du coup, est susceptible d'être développé de mille et une façon. Cette omission, à titre d'exemple, ainsi que les évènements précédents le moment choisi par les scénaristes pour enclencher le récit, à savoir cette veille de Noel 2001, ne sont pas des ellipses, mais des lacunes du récit qui laissent une marge de manœuvre pour les scénaristes ; et justifient le recours par les auteurs de la série à un type d'anachronies autre que les « évocations après coup d'un événement antérieur du point de vue de l'histoire où il se trouve »[26], que sont les analepses. Il s'agit en effet des moments, « laissés de côté »[27], sciemment gardés sous silence pour les besoins prévisibles de la continuation narrative, en somme des paralipses.

Mise en réserve et continuations possibles

Toutefois, si les scénaristes gardent une marge de manœuvre garantie par les omissions volontaires de détails, ils sont contraints dans la construction progressive du récit, par chaque choix énoncé et mis en scène. C'est dans cette perspective que nous pouvons comprendre qu'outre le paradoxe de la mort (c'est-à-dire la sortie définitive du récit du patriarche familial), les autres choix et arbitrages mis en scène sont traités avec prudence. Le pilote apparaît dès lors investi d'une fonction supplémentaire à celle des incipits des fictions unitaires que note A. Del Lungo dans son *Incipit Romanesque*[28]. Ainsi Del Lungo attribue aux incipits plusieures fonctions qu'il divise en deux ; les fonctions constantes et les fonctions variables. Par fonctions constantes, il entend la fonction codifiante, celle qui permet à l'incipit de se confronter à l'arbitrage initial et de situer l'œuvre dans une mémoire intertextuelle, mais aussi la fonction thématique qui présente le sujet du texte et qui établit avec l'ensemble du récit trois types de relations : directe, métaphorique ou de non-pertinence. Del Lungo relève et classe aussi les fonctions variables, qui relèvent immédiatement des arbitrages de l'auteur. Ces fonctions répondent bien à la question pertinemment posée

[26] G. Genette*,* *Figures III*, p.118
[27] *Idem*., p.134
[28] A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, « Poétique », ed. du Seuil, Paris, 2003

par Roland Barthes qui demandait « Par où commencer ?»[29] et préconisait d' « établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre ».

Toutefois, dans le cas de la série feuilletonesque *Six Feet Under*, la fin comme « équilibre » est non seulement inconnue à ce stade de l'écriture mais de plus volontairement retardée. Nous ajouterons aux fonctions classées par Del Lungo, une fonction propre aux incipits des récits qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin ; la fonction de mise en réserve. Le pilote paraît en somme comme le lieu stratégique pour les scénaristes d'énoncer sans le détailler une quantité d'énoncés. En évitant de les justifier, de donner leurs causes ou d'insinuer quelles pourraient être leurs conséquences, les scénaristes mettent en réserve une multitude de développements possibles. C'est donc la capacité qu'a l'incipit d'un roman-feuilleton ou le pilote d'une série télévisée, de mettre en place des évènements sans les justifier, que nous appellerons la fonction de mise en réserve. Par ces lacunes, que met en place sciemment le récit, il conserve une marge de manœuvre sur la suite des évènements et les développements des personnages, en somme les continuations possibles.

Présentation des personnages et embranchements possibles

L'accident liminaire et fatal constitue un tournant dans la vie des membres de la famille constituée alors de la veuve, de deux jeunes hommes Nathanael Junior (Nate, 35 ans) et David (Dave, 30 ans) et d'une jeune adolescente, Claire. En plus de la famille nucléaire, sont présents dès le pilote plusieurs figures qu'on peut croire destinées à des développements prochains. Rico est l'employé portoricain de la maison funéraire. Brenda est une jeune femme que Nate rencontre dans l'avion qui le ramène à Los Angeles et qui l'accompagne à la morgue pour retrouver les Fisher venus identifier le corps de l'accidenté de la route. Apparaît aussi, mais de manière beaucoup plus furtive, Billy, le frère de Brenda dans une scène où celle-ci essaie d'appeler Nate.

[29] R. Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique,* n. 1, Paris, « Points », ed. du Seuil, 1970, article repris dans Nouveaux essais critiques, Paris, « Points », ed. du Seuil, 1972.

D'autre part, Keith, un jeune policier noir apparaît aux côtés de Dave, et parmi les amis de Claire, on distingue dès le pilote, le jeune Gabe. Comme l'exige la situation, un prêtre, Père Jack, est aux côtés de la famille. Enfin, à la fin de la cérémonie funéraire, apparaît l'inquiétant personnage Matthew Giraldi, qui s'introduit comme un acheteur potentiel de l'entreprise familiale.

L'ainé, Nathanael Fisher Junior rentre de Seattle où il travaille dans une coopérative alimentaire. Il pense venir à Los Angeles afin de passer les vacances de Noel sans se douter qu'il devra, suite aux exhortations de sa mère Ruth, rester quelques jours supplémentaires dans sa ville natale, et qu'il finira par prendre la suite de son père dans la gestion de l'entreprise familiale, en association avec son frère cadet Dave. Contrairement à Nate, émancipé depuis son jeune âge, et ayant quitté la maison familiale à 16 ans, Dave est l'archétype du jeune homme réservé, et dont le caractère tend à être psychorigide. Dave n'a donc pas osé poursuivre ses études de droit et embrasser la carrière d'avocat dont il rêvait, mais a suivi une formation de directeur funéraire, et seconde son père dans la gestion de la maison funéraire. La vie affective et sexuelle des deux frères semble tout autant antinomique. En effet, dès sa première apparition, c'est-à-dire à son arrivée à l'aéroport de Los Angeles, Nate s'affiche avec une jeune fille qu'il vient de rencontrer dans l'avion, dont il ignore tout jusqu'au prénom, et qui lui fait des « avances », conduisant à une scène d'amour dans un cabinet de l'entretien portuaire. Les amateurs de la série savent que cette jeune femme est Brenda Chenowith, et qu'elle fera désormais partie du « *cast* » de la série. C'est cette scène d'amour qu'interrompt l'appel téléphonique de Dave, annonçant à son frère le décès, suite à un accident de la route, de Nathanael Fisher père dans un corbillard flambant neuf.

Dave, de son côté, apparaît donc comme quelqu'un de très réservé concernant sa vie affective, laquelle ne sera que progressivement dévoilée, au fil des épisodes suivant le pilote. Pourtant, dès le pilote, plusieurs indices sont présents pour montrer son homosexualité. En effet, au-delà de l'allusion amusante dans un flash-back à ses jeux pendant son enfance avec la poupée d'un G.I. dévêtu, le personnage de Keith confirme ses préférences sexuelles. Keith apparaît à trois reprises dans le pilote. La première fois, c'est par un coup de fil qu'il manifeste sa présence. En effet, il semble réserver le « dessert » pour Dave, qu'il attend chez lui après le réveillon familial. Dave lui annonce alors la mort de M. Fisher et Keith, en véritable gentleman lui propose

d'être « l'épaule sur laquelle il peut pleurer ». C'est dans son uniforme de policier qu'il vient présenter ses condoléances à la famille et rendre hommage à feu Monsieur Fisher. Claire ne manque pas de remarquer la présence du jeune policier noir qui s'introduit comme l'ami de Dave, et son partenaire au squash. De ce fait, tout spectateur peut déjà anticiper deux récits qui pourraient suivre. Le premier, celui de la rencontre entre les deux jeunes hommes est à inventer, et le second, plus intéressant pour le développement ultérieur de la série, est la manière dont les membres de la famille Fisher vont apprendre l'homosexualité de Dave, et leurs réactions respectives. Enfin, la troisième occurrence de Keith, et la première scène d'intimité entre les deux personnages, a lieu dans l'appartement du policier, qui réconforte tendrement son partenaire.

Il serait pertinent de noter que les conditions dans lesquelles chacun des membres de la famille reçoit la « nouvelle » ne sont pas anodines. Le premier personnage contacté par les autorités compétentes est Ruth. La scène est des plus classiques et constitue surement un clin d'œil à la ménagère, archétype du spectateur modèle des feuilletons et séries télévisuelles. Ce coup de fil interrompt Ruth dans sa préparation du réveillon de Noel. Pour mieux comprendre l'enjeu de cette scène de la vie quotidienne, il faut noter qu'elle se situe dans la suite de la scène liminaire de l'épisode-pilote où apparaît Ruth pour la première fois à l'écran, et qui est sans doute, la cause directe de l'accident. En effet, au cours d'une conversation téléphonique des plus banales entre Nathanael qui conduit son nouveau corbillard et Ruth, qui est donc aux fourneaux, Ruth demande expressément à son mari qu'elle soupçonne de fumer, et qu'elle accuse par conséquent d'enfumer le corbillard, d'éteindre sa cigarette. Celui-ci s'exécute et en rallume une autre en raccrochant. C'est ce bref moment d'inattention à un carrefour qui lui sera fatal ; il sera heurté par un bus venant de la gauche. Il faut surtout voir dans cet accident, un clin d'œil ironique de la part des scénaristes à l'imprévisibilité de la mort, surtout si l'on compare le discours moralisateur de Ruth qui énumère les méfaits du tabac, à l'accident de la route dont est victime M. Fisher, pourtant bien portant. Ce sont les cris de la mère de famille qui renverse tout dans sa cuisine, y compris le rôti tout juste sorti du four, et prévu pour le réveillon, qui attirent l'attention de Dave. En effet, Dave se trouve au rez-de-chaussée de la maison funéraire consacrée à la réception des cérémonies funéraires, alors que l'étage est le lieu de vie familial. Avec son calme habituel qui frôle l'impassibilité, Dave reçoit la

nouvelle de la mort de son père, appelle son frère et sa sœur pour les en informer, et redescend pour veiller au bon déroulement de la veillée funéraire.

Nate reçoit le coup de fil alors qu'il est en plein ébats avec Brenda dans un local technique de l'aéroport, juste après l'atterrissage de leur avion. Brenda, qui lui avait déjà proposé de l'emmener « *I Can give you a ride… Not that kind of ride* », comme métaphore d'une invite à l'acte sexuel, le raccompagne donc à la morgue et est présentée pour la première fois aux Fisher. Elle réussit à sortir Nate, qui ignore tout d'elle, jusqu'à son prénom, de l'embarras de la présentation, en disant à Ruth avoir rencontré son fils dans un atelier culinaire. En somme, il est évident, dès cette scène que le personnage de Brenda est un des piliers de la série et que sa relation avec Nate occupera une place non négligeable dans la *fabula*. D'autre part, Claire est entourée d'amis, en train de fumer du « crack », quand Dave l'appelle. Elle vivra dans un état second les vingt-quatre heures suivant la mort de son père, y compris les funérailles. Dans ces derniers moments de lucidité, et avant de quitter ses amis, elle crie son désarroi « *I'm going to live the worst experience of my life and thanks to crack, it's going to look great* »[30]. Dans cet épisode apparaît aussi Gabe (ou au moins le comédien qui le joue), car à ce stade, et selon les propos de Allan Ball, le producteur de la série commentant le pilote dans le coffret édité de la première saison, le personnage s'appelait James et n'était prévu que pour une unique occurrence. Pourtant, dès cet épisode, une histoire d'amour ou une aventure paraît probable entre les deux adolescents.

D'autre part, outre la famille nucléaire des Fisher, apparaît aussi Rico, employé de la maison funéraire depuis plusieurs années. Au cours d'une discussion avec Nate, il lui montre la photo de son premier enfant, et lui annonce que sa femme Vanessa est enceinte. Cette simple information consacrée à la famille de Rico que les spectateurs n'ont pas encore vue, est une promesse d'un futur développement les concernant. Deux autres récits semblent de même importants à relater : celui de l'embauche de Rico, et l'historique de son couple. Le développement du personnage de Rico répondra parfaitement à la promesse narrative faite aux spectateurs concernant ce personnage.

Enfin, l'élément qui porte en puissance un développement intéressant est l'aveu que fait Ruth à ses enfants de son infidélité. Cette infidélité commise avec le

[30] Trad. « Je vis l'expérience la plus horrible de ma vie, que le crack rendra agréable ».

coiffeur Hiram est aussi un point focal, à partir duquel divers embranchements pourraient dériver. Ruth pourrait voir son deuil aggravé par sa culpabilité. D'autre part, elle est maintenant libérée du lien marital et pourrait poursuivre sa relation avec Hiram en toute légitimité. Toutefois, le principal enjeu de la révélation de son infidélité est de montrer la veuve sous un autre jour que celui de la ménagère. Ce développement est donc un pied de nez à l'image de la femme entièrement consacrée à sa famille qu'est l'archétype de la ménagère, principale consommatrice de fictions télévisuelles.

En somme, le pilote se présente comme un point focal, à partir duquel, la série commence son expansion. La poétique de ce début répond à plusieurs principes narratifs, notamment la mise en réserve des embranchements. Cela est rendu possible par le principe de mise en réserve, par lequel, les scénaristes ne mettent en scène que le strict minimum nécessaire à la mise en marche de l'action. Dans cette perspective, les actions et les évènements passés, qui précèdent le moment où le récit commence, sont volontairement tus. En ne les dévoilant pas d'emblée, le récit met en réserve une multitude de solutions auxquelles il aura recours pour résoudre une crise narrative potentielle. Du coup, le récit semble composé d'une multitude de micro-récits relatant chacun les faits touchant à chaque personnage principal, le principal enjeu étant de permettre qu'ils se recoupent et se répondent en écho au sein d'une même syntaxe narrative qu'est le récit premier, la saga de la famille Fisher.

LA CLAUSULE OU QUAND NATE DISPARAIT

« Il reste peu de temps. L'éternité continue de nous menacer ».

Stanislaw Jerzy Lec,

Nouvelles pensées échevelées, **Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 2000, p. 160**

Comme pour toute fiction progressive, l'enjeu narratif de *Six Feet Under* est avant tout sériel : le développement et l'expansion de la diégèse de façon illimitée, voire infinie. Quelle que soit l'impasse narrative, la pire étant la mort d'un personnage dont le rôle et la présence s'avèrent indispensables pour la suite, la gageure demeure de surmonter la crise narrative et de continuer : « *The show must go on* ». De plus, *Six Feet Under* réussit à pervertir la thématique funéraire comme nous le verrons dans le chapitre consacré au « cadavre et sa famille ». En effet, en dépit des prologues funéraires où la mort est une fin attendue en soi, et malgré le décès de certains protagonistes de la série, les scénaristes déjouent la contrainte qu'est la mort et lui attribuent une fonction narrative, celle de participer à l'expansion de la trame en relançant le récit.

La série avait donc tous les éléments nécessaires pour durer indéfiniment à la manière des *soap opéras* et autres *telenovelas,* où les personnages, morts de vieillesse, cèdent leur place et parfois leurs fonctions narratives, à leurs descendants, permettant ainsi la perpétuation de la fiction. Le feuilleton combine ainsi le temps du récit et celui des spectateurs qui assistent à la diffusion ; le réalisme de la série rejoint alors la réalité de la temporalité propre aux téléspectateurs. Ceci est notamment le cas des feuilletons-sagas, comme à titre d'exemple, *Days of our lives (Des jours et des vies)*,

diffusée depuis le 8 novembre 1965, qui au moment où nous rédigeons ces lignes, en est à sa quarante-quatrième saison. D'autres séries ont duré pendant des années aussi, *E. R. (Urgences)* dont le dernier épisode a été diffusé le 17 août 2009, après quinze saisons et pas moins de 331 épisodes. Toutefois, l'épisode final d'*Urgences*, met en scène le principe de continuation à l'infini. Ainsi, dans cet épisode ultime se retrouvent sur les mêmes lieux, à savoir les urgences de l'hôpital de Chicago, deux équipes : celle formée par les personnages (et les comédiens) des premières saisons et qui sont sortis progressivement de la série, et celle formée par les personnages des dernières saisons. La dernière scène relatant l'arrivée d'une dizaine de blessés aux Urgences, et dont la prise en charge doit être immédiate, met en action tout le personnel médical, notamment les personnages qui avaient arrêté d'y exercer, dans une dynamique qui est celle métaphorique de la série, capable de régénérer des récits indéfiniment.

Pourtant, dès la fin de la saison trois en juin 2003, l'équipe de production de *Six Feet Under* décide de mettre fin à la série au terme d'une cinquième et ultime saison. Plusieurs raisons dictent ce choix d'une clausule décidée, voire imposée. La première est certainement d'ordre économique : HBO, chaîne du câble productrice et diffuseur de la série, substitue à la saga des Fisher une série historique, *Rome,* visant un public plus large que *Six Feet Under*, qui malgré les éloges des critiques, n'avait pas réussi à fédérer. Toutefois, le choix de cette fin imposée est en quelque sorte la reconnaissance de la part des auteurs de la série comme de ses producteurs, des limites du récit progressif, et la manifestation de leur crainte de s'enliser dans des schémas répétitifs. En effet, jusqu'à la quatrième saison, si le principe de diversification continue de dicter les choix des auteurs, certains schémas reviennent et se répondent en écho (les disputes au sein d'un couple par exemple). De plus, certains personnages nouvellement introduits se révèlent être les avatars d'autres protagonistes : Maggie reprend le rôle laissé vacant par Lisa, George vit les mêmes cycles que Billy, etc. La saison cinq aura dès lors un rythme qui lui est propre en vue d'une fin programmée. Pour les scénaristes, l'enjeu est d'opérer les bons choix, ceux qui leur permettent d'avancer au plus vite, et d'amener de manière la plus vraisemblable et la plus plausible la diégèse vers l'équilibre final. Toutefois, une contrainte majeure leur complique la tâche : tout doit être narré en l'espace d'une dizaine d'épisodes. Les derniers épisodes, qu'amorce la mort inattendue de Nate, revêtent alors la forme

d'une chronique d'une fin annoncée. Toutefois, et comme tout équilibre n'est que provisoire, les auteurs de la série choisissent de clore *Six Feet Under* par un clip musical, dont l'objectif n'est pas uniquement la ritualisation de la mort des principaux protagonistes, mais plus encore, le « sabotage » de la série afin de dissuader quiconque voudrait en entreprendre un *spin-off*[31] ou la continuer. Nous analyserons donc la fin de la série en trois temps : le premier sera consacré à l'épisode 509 qui voit la mort de Nate, ainsi qu'aux conséquences de ce décès sur les différents protagonistes : une sorte de torpeur voire d'inaction. Ceci relève d'un paradoxe au regard des lois mêmes de la fiction progressive. D'autre part, la conduite du récit de l'ultime épisode permettra de mieux cerner les mécanismes par lesquels les scénaristes préparent l'équilibre final. Enfin, nous nous arrêterons sur les images du clip musical de sept minutes qui tracent, par une prolepse, l'avenir et la fin de chacun des personnages principaux. Nous nous appuierons par ailleurs sur l'obituaire[32] du site Internet de HBO dédié à *Six Feet Under* pour comprendre le procédé par lequel les auteurs de la série mettent fin à une saga riche en personnages et en rebondissements.

La mort de Nate est-elle un suicide narratif ?

L'épisode 509 aurait pu être l'épisode final de la saison comme de la série ; c'est en effet celui qui voit la mort de Nate. Le prologue funèbre de cet épisode montre comment un jeune homme qui faisait son footing dans le bois aux alentours de Los Angeles se fait dévorer par un cougar et donne son titre à l'épisode « Ecotone ». Ce mot désigne, comme l'explique Nate à Rico, l'endroit où se rencontrent deux écosystèmes, en l'occurrence ici la nature sauvage et la civilisation urbaine. Ce lieu de rencontre de deux écosystèmes est en quelque sorte la métaphore du tournant que prend la série : le point de croisement entre sa capacité à générer des récits indéfiniment et la contrainte liée à la fin.

[31] *Spin-off* (en français pousse, jet, rejet) est un terme anglais désignant dans l'univers économique, une société commerciale née de la scission d'une société plus grande. Dans le domaine artistique, il désigne une œuvre dérivée d'une autre, mais qui n'est pas nécessairement une suite.

[32] Un obituaire (nom et adjectif, du latin *obitus* : mort, décès) est un registre renfermant le nom des morts et la date anniversaire de leur sépulture afin de célébrer des offices religieux pour le repos de leur âme. (cf. Annexe)

L'épisode 509 commence donc par l'hospitalisation d'urgence de Nate qui, rappelons-le, a eu un malaise lors de l'épisode précédent. En effet, Nate dont la relation avec Brenda bat de l'aile en cette ultime saison, trouve refuge avec Maggie, la fille de George dont le mariage avec Ruth a été célébré à la fin de la saison trois. Après une relation intime, et au moment où il s'apprêtait à partir, Nate sent une paresthésie du bras, suivie par une difficulté de parler, avant de s'écrouler inconscient ; la maladie qu'il a portée en puissance pendant de longues saisons se manifeste une fois de plus. Il est victime d'une hémorragie cérébrale sévère, due à nouvelle rupture d'anévrisme. Dans la salle d'attente des urgences de l'hôpital où il est admis, arrivent tour à tour, Dave qui a été prévenu par Maggie, Brenda à qui la nouvelle a été annoncée par son beau-frère, mais aussi Maggie, Claire accompagnée de Ted, l'avocat de l'entreprise où elle travaille depuis quelques épisodes et en compagnie de qui elle dînait ce soir-là. Seule manque à l'appel Ruth, qui, après ses retrouvailles avec son coiffeur et amant Hiram − perdu de vue depuis la première saison −, est partie camper avec lui ; et ne peut par conséquent être jointe au moment de l'accident. C'est d'ailleurs dans cette salle s'attente, alors que le pronostic vital de Nate est engagé, que Brenda apprend l'aventure extraconjugale de son mari avec Maggie. Nate est donc opéré d'urgence, et les spectateurs soulagés, le voient émerger de son coma pendant ce même épisode ; cette crise n'est apparemment qu'une fausse alerte.

Elle serait en somme un rebondissement ordinaire, une crise dont Nate ne doit pas tarder de se remettre. Et pourtant, alors qu'il est encore hospitalisé, et que sa femme attend la naissance de leur premier enfant, Nate annonce à Brenda vouloir se séparer définitivement d'elle. Si Nate et Brenda ont nourri la diégèse de leurs disputes au cours des quatre saisons, il semble que cette fois-ci la séparation s'annonce définitive. *« We tried everything. Since the beginning, we are trying, but it's not working. (....) I'm tired of fighting »*[33].La séparation des deux époux surviendra bel et bien au cours de cet épisode, mais par un revirement inattendu. Alors que les médecins se sont montrés rassurants quant à son état médical et excluant d'éventuelles séquelles de son hémorragie, Nate meurt à la fin de cet épisode. Loin des prologues habituels de la série, où la mort est mise en scène d'une façon crue, voire

[33] Trad « Nous avons tout essayé. Depuis le début, nous essayons mais ça ne fonctionne pas. Je suis fatigué de me battre ».

« gore », le récit de la mort de Nate est une métaphore qui euphémise le décès. En effet, alors que Dave veillait sur son frère alité, le spectateur voit une scène aux couleurs chaudes durant laquelle Nate se livre à l'océan. Pour tout spectateur fidèle à la série, cette scène suscite une impression de déjà-vu. En effet, cette scène apparaît à deux reprises ; la première à l'épisode 201 est la métaphore de la difficulté qu'a Nate de faire face à l'inconnu que lui réserve sa malformation artério-veineuse ; et la seconde a lieu à l'épisode 313, celui où Nate apprend la mort de sa femme Lisa. Après cet élan vers l'océan, suit de nouveau une scène dans la chambre d'hôpital : Dave est réveillé par le signal du moniteur de surveillance cardio-vasculaire, un signal continu suivi, bientôt confirmé par l'épitaphe de Nate.

Si la série ne s'arrête pas là, c'est pour plusieurs raisons, la première étant que Nate n'est qu'un des protagonistes de la série. D'autre part, *Six Feet Under*, par les différentes intrusions de décès dans et autour du récit premier qu'est la saga des Fisher a constamment cherché à montrer que la mort n'est pas une fin narrative, mais sert à relancer le récit. Toutefois, ce principe de mort- vecteur ne semble pas adapté à ce moment crucial. Non seulement les spectateurs ont suivi Nate depuis le moment où il s'est installé à Los Angeles au lendemain du décès de son père, mais de plus, ce protagoniste pourtant sans véritable métier, et qui endosse à contrecœur celui que sa famille lui laisse en héritage, sans véritable demeure, vivant tantôt dans la maison familiale, tantôt chez Brenda ; ce protagoniste donc a été − comme nous le verrons dans le chapitre qui lui sera consacré − un élément moteur du récit. Enfin, l'ombre de la fin de la série se dessinant à l'horizon, la reprise du récit voire son envolée vers des embranchements différents, semble improbable. C'est en effet le deuil de Nate et les conséquences de son décès qui suscitent la majeure partie des faits et gestes des autres personnages.

Deuils et sentiments

Il est certain que la mort de Nate n'est pas le premier décès qui touche la famille Fisher de près. Et pourtant, si la mort du Patriarche de la famille pendant les premières scènes du pilote est le point à partir duquel toute l'action va dériver, celle de l'aîné, Nate, plonge les protagonistes dans une sorte de torpeur qui est métonymique du rythme de la diégèse et de son fonctionnement. Chaque protagoniste semble en effet enfermé dans sa bulle narrative, en proie à ses sentiments de culpabilité, d'échec, de détresse, etc. Cette modification du rythme de la série est d'ailleurs attestée par le manquement des scénaristes à l'habituel prologue funéraire. On pourrait presque dire qu'au prologue de trois minutes habituellement réservé au récit d'une mort, les scénaristes substituent un épisode entier de cinquante-quatre minutes pour relater le décès de Nate. Les deux niveaux narratifs, celui des victimes et de leurs familles, et celui des Fisher ne constituent plus en effet qu'une seule strate, ce qui explique que la mort de Nate entraine un ralentissement narratif au niveau du déroulement du récit de la saga des Fisher. Cet état léthargique est accentué par la focalisation que font les auteurs de la série sur le ressenti et le vécu des autres membres de la famille, ainsi que sur le devenir du cadavre de Nate.

Ainsi, Ruth plonge dans une forme de culpabilité, qui est celle de toute mère impuissante devant la mort de son fils, coupable de n'avoir pas pu protéger son enfant. Sa culpabilité est décuplée du fait même de la motivation de son absence : c'est elle qui en effet a proposé à Hiram, son ancien amant et coiffeur, d'aller camper comme ils avaient l'habitude de le faire à la saison une. Ruth sort en effet d'une relation difficile avec George, où son rôle de femme et d'amante a été suppléé par celui d'auxiliaire de vie comme nous le verrons dans le chapitre consacré au personnage de George. De plus, c'est Claire, qui voyant sa mère tenter en vain de se couper les cheveux, lui suggère d'aller se faire couper les cheveux chez un vrai coiffeur. Cette invitation que fait Claire à sa mère est relativement anodine, sauf pour tout spectateur familier de la série pour qui la référence à un coiffeur peut faire penser au personnage d'Hiram. Toutefois, plagiant les propos de Gérard Genette dans « Vraisemblance et Motivation »[34], nous pouvons dire que ce n'est pas parce que Ruth est allée voir Hiram

[34] *Op. Cit.*

qu'elle est absente du chevet de son fils agonisant, mais parce que les scénaristes veulent qu'elle soit absente, qu'ils réintroduisent le personnage de Hiram, et avec lui l'idée d'aller camper dans la nature. La culpabilité de Ruth prendra peu à peu une autre forme : l'accusation de négligence qu'elle insinue et finit par adresser à Dave.

Quant à Dave, il manifeste son incompréhension de la mort de son frère aîné, alors que c'est lui dont la vie a été ou aurait pu être menacée à plusieurs reprises. Cette réflexion prend la forme d'un discours que lui adresse l'apparition fantomatique de son père qui lui dit *« we always thought ou were the one we're gonna lose »*[35] en faisant allusion notamment au danger du virus du sida que Dave aurait pu contracter, la communauté homosexuelle dont fait partie justement Dave étant une « population à risque ». D'autre part, Dave s'est retrouvé véritablement en danger de mort à l'épisode 405, un épisode atypique où vingt-cinq minutes des cinquante de l'épisode sont consacrées à un accident dont il est victime : une agression par un jeune autostoppeur qu'il prend en pitié et qui s'avère être un délinquant. Le menaçant d'un pistolet, le jeune homme oblige Dave à le conduire à divers endroits, à vider son compte en banque, et à se droguer. La virée nocturne devient de plus en plus dangereuse : Dave est ligoté à l'arrière du fourgon que conduit désormais le jeune voyou, non sans s'être débarrassé du cadavre que transportait Dave. Puis c'est dans une impasse qu'il l'asperge d'essence, braque contre lui son pistolet, et pour une raison obscure, lui laisse la vie sauve. La mort de Nate réveille du coup ce traumatisme dont les effets sont restés latents pendant quelques épisodes, rendant Dave incapable de gérer le moindre détail, notamment une affaire qui importe à Rico : le sort de la maison funéraire dont il est propriétaire à vingt-cinq pour cent. Rico, en effet, est décidé à ouvrir sa propre entreprise, c'est pourquoi il presse Dave et Brenda, l'héritière de Nate de se décider quant au sort de la maison funéraire.

D'autre part, Claire voit sa relation avec Ted se renforcer à cause de la mort de son frère, Ted lui proposant son soutien, situation qui n'est pas sans rappeler les circonstances dans lesquelles Nate et Brenda ont consolidé leur relation après le décès de Nathanael Fisher. Claire, comme les autres membres de la famille ressent un malaise qu'elle exprime à Ted, au cours d'une sortie en voiture au lendemain du décès de Nate. En effet, Claire essaie, non sans difficulté de trouver des souvenirs relatifs à

[35] Trad. « Nous avons toujours eu peur de te perdre le premier »

son frère. Et c'est une paralipse très émouvante que les scénaristes nous montrent sous les traits d'un souvenir d'enfance de Claire. Le souvenir remonte au jour du suicide de Kurt Cobain. Claire (que nous voyons pour la première fois enfant) découvre ce jour-là son frère anéanti, sanglotant en fumant un joint. « *He was too pure for this world*[36] », dit Nate à sa sœur. Claire, dans cette nouvelle voie qu'emprunte la série, est la seule dont le récit prend une tournure dynamique. Non seulement une nouvelle vie affective, s'offre à elle, mais de plus elle se voit proposer un travail à New York, dans le domaine qu'elle a toujours voulu exercer : la photographie.

Enfin, le personnage le plus affecté par la mort de Nate est indubitablement Brenda. Désormais veuve, ayant Maya à charge et sur le point de donner naissance à un bébé qui pourrait présenter des signes de maladie congénitale voire porter un handicap lourd. De plus, elle est désormais au courant de la relation adultère qu'a eue son mari avec Maggie. D'autre part, le décès de Nate aurait pu avoir comme conséquence l'éloignement de la veuve de sa belle-famille, voire une rupture entre les deux parties. Cet éloignement est doublé du jugement péjoratif que porte envers elle Ruth, à qui elle laisse le soin de la petite Maya. Car, Maya aussi est affectée par la disparition de son « *daddy* » ; elle refuse de se nourrir et Brenda est incapable de gérer la situation. Poussée par un double sentiment de colère et de deuil, elle s'en prend à Maya. Le choix de confier à Ruth les soins de sa petite-fille semble dès lors raisonné et sage, d'autant plus que la date de l'accouchement approche. Si la situation semble désespérée pour Brenda, sa maternité est toutefois une promesse d'un lien constant avec sa belle-famille, notamment avec Ruth. C'est ainsi, que lors de la discussion qui réunit Dave, Rico et la veuve, en somme les détenteurs des parts de la maison funéraire, Brenda est favorable à tout accord qui pourrait convenir à son beau-frère : « *We are family*[37] », assure-t-elle. Depuis le début de la saison première, Brenda aura su intégrer le cercle des rôles principaux et celui de la famille Fisher. La disparition de Nate verra même naître la compassion envers elle de la part notamment de Ruth.

[36] Trad. « Il était trop pur pour cette terre »
[37] Trad. « Nous formons une même famille.

Everything ends

Le dernier épisode commence d'une façon déroutante. Les spectateurs retrouvent dans la salle d'accouchement Brenda Chenowith qui avait perdu les eaux à la fin de l'épisode précédent. Le réalisme de cette scène, la brutalité des images d'accouchement, sont certainement accentués par un élément réel : la véritable grossesse de la comédienne Rachel Griffiths qui interprète le rôle de la veuve de Nate. Cette scène montre une souffrance inouïe qui n'est pas sans interpeler les spectateurs habitués au prologue funéraire, et qui semble de mauvais augure. Ce mauvais pressentiment qu'ont les spectateurs est aussi dû aux résultats des examens prénataux qui n'étaient pas rassurants. De plus, aux cris poussés par la mère en travail, aucun cri de la petite fille qui vient de naître ne résonne en écho. Brenda est inquiète et demande si sa fille est vivante ou mort-née. L'épitaphe qui suit et qui mentionne le nom du bébé Willa Chenowith ainsi que son année de naissance 2005 semble prouver que la naissance s'est mal passée et que la série ne déroge pas au rituel des micro-récits liminaires. C'est grâce à un message laissé par Ruth sur le répondeur téléphonique de Claire que nous apprenons que le nourrisson est bien en vie, mais pourrait présenter des troubles futurs malgré l'absence clinique de signes de malformation congénitale. Le même moyen est utilisé par les scénaristes pour le message de soutien que Ted laisse à Claire. La suite de l'épisode se poursuit à un rythme rapide : trente-neuf scènes d'une durée soixante et une minutes pour « régler le sort » de tous les protagonistes.

En effet, les opportunités et les choix s'enchaînent. Claire a donc une belle opportunité pour sa carrière artistique : un poste d'assistante dans une agence de photographie. Seulement, celle-ci est située à New York, et la surprise de la cadette des Fisher est d'autant plus grande qu'elle n'a pas postulé pour occuper ce poste. D'autre part, Brenda semble rassurée quant au pronostic vital de sa petite fille, même si les risques de troubles pèsent encore sur le développement psychomoteur de Willa. Rico semble de son côté le moins touché personnellement par la disparition de Nate, soucieux de l'avenir de sa petite famille : Vanessa et de ses deux fils. Il propose alors à Dave la revente de l'entreprise et le partage des parts : la maison funéraire qui a servi de scène à la famille Fisher et à leurs proches passerait alors en la possession d'étrangers, certainement porteurs eux-aussi d'une multitude d'histoires. Décider du

sort de l’espace où ont évolué pendant toute la série les protagonistes d’une série en liquidant le sort des personnages est classique. Ainsi, l’appartement de Chandler et Monica est cédé à d’autres locataires à la fin de la série *Friends* ; le déménagement du jeune couple étant porteur d’avenir et de rebondissements pour ceux dont on arrêtera de suivre semaine après semaines l’histoire. Toutefois la discussion concernant le sort de la maison Fisher impliquant outre Dave, Brenda l’héritière de Nate, tarde à cause des troubles psychiques qu’endure Dave. Keith ira même jusqu’à lui demander, au cours de cet ultime épisode, de quitter le foyer où vivent les deux frères Anthonny et Durell, qu’ils ont adoptés quelques épisodes plus tôt. Dave s’installe donc de nouveau chez sa mère le temps de se débarrasser de ses démons intérieurs. Ruth, qui vit dans la peur de la solitude depuis le décès de Nate, se montre heureuse d’accueillir son autre fils, même pour une courte période. Finalement, Dave décide d’acquérir les parts des autres associés et de s’installer avec son compagnon et ses enfants dans la maison familiale. Ruth, hésite face à la proposition de George d’emménager à nouveau avec lui. Enfin, un coup de fil inopiné apprend à Claire que le poste pour lequel elle avait été choisie était finalement pris, mais, après une longue nuit de réflexion, elle décide de partir tenter quand même sa chance à New York. Dans cette liquidation des sorts des personnages, les scénaristes font des choix risqués. Ils donnent ainsi à chaque personnage l’occasion d’accomplir ce qu’il a toujours voulu.

Un condensé de toute la série

Plus qu’une conclusion, le dernier épisode de *Six Feet Under* ressemble à une anthologie de toutes les techniques narratives élaborées et développées au cours des saisons et qui ont fait la spécificité – et peut-être d’ailleurs le succès − de la série. C’est ainsi le cadre pour l’ultime réapparition de certains personnages secondaires récurrents, notamment la famille de Brenda, à savoir sa mère Margaret accompagnée de son amant Olivier, ainsi que de son fils Billy et qu’on retrouve à l’occasion de la soirée où se retrouvent les familles Chenowith et Fisher chez Brenda à l’occasion de la naissance de Willa. Olivier, qui a été le professeur, arrogant de Claire et quelques années auparavant de Billy, apparaît sous un autre jour : c’est en effet lui qui a proposé le nom de Claire à l’agence new yorkaise. Billy de son côté semble plus sage et

résolument différent de l'image de l'artiste maniaco-dépressif. George est aussi présent dans cet ultime épisode et propose à Ruth son soutien. Seules sont absentes Sarah la sœur de Ruth et Bettina leur amie, mais elles ne sont pas oubliées par les scénaristes qui leur consacreront une ultime et furtive apparition dans le clip final.

D'autre part, les conversations imaginaires avec les défunts seront nombreuses. Le personnage décédé le plus présent dans cette clausule est indubitablement Nate. En plus de permettre la présence d'un personnage (et d'un acteur) apprécié des spectateurs et dont le rôle dans la trame narrative était indispensable, l'apparition posthume de Nate semble avoir un double rôle. En effet, alors que Claire apprend que le poste qu'elle s'apprêtait à remplir à New York n'est plus vacant, Nate l'encourage à aller quand même à New York où il lui prédit un avenir fabuleux et un succès professionnel. D'autre part, Nate joue la mauvaise conscience de Brenda dans une scène qui se passe à la maternité, au lendemain de l'accouchement : les deux parents observent à travers la vitre de la pouponnière Willa endormie. Nate ne se contente pas d'exprimer son inquiétude quant au développement psychomoteur de sa fille, mais de plus, il reproche à Brenda de n'avoir pas interrompu sa grossesse, évitant ainsi leurs inquiétudes présentes et surtout prévenant alors les éventuelles complications voire handicaps de leur petite fille.

C'est par un procédé similaire que Dave « vaincra ses démons ». En effet, il se trouve confronté depuis l'épisode qui relate la mort de son frère à une apparition menaçante, celle de son agresseur de l'épisode 407. Toutefois, l'innovation dans cette ultime scène de confrontation réside dans le choix des scénaristes d'en faire une véritable scène d'action. C'est donc au cours de cette scène qui se passe dans la salle de préparation mortuaire, dans un enchainement d'actions à la frontière entre l'incartade musclée et l'intervention divine, surnaturelle, que Dave prend à bras-le-corps son agresseur virtuel qui s'avère n'être que son double, qu'une projection de sa propre personnalité. Dave se réveille de scène qui s'avère n'être qu'un rêve sous le regard bienveillant de Nate. Notons d'ailleurs que le rêve de Dave commence par une dispute « virtuelle » qu'il a avec Nathanael. En effet, le patriarche de la famille serai resté jusqu'au bout fidèle à ses convictions, pointant du doigt l'homosexualité et stigmatisant ainsi celle de son fils.

Dans cet épisode, les scénaristes ont par ailleurs recours aux décalages, aux

situations inattendues qui donnent son cachet à cette série, où l'humour noir est un ingrédient indispensable. En effet, Claire, l'artiste enthousiaste se trouve aux bras d'un avocat réactionnaire. De plus son « âme sœur » a des opinions politiques de droite qu'elle ne cautionne pas. Paradoxalement, il la soutiendra dans son désir de partir à New York. De plus, il aura fallu la mort de Nate pour que Brenda se sente enfin impliquée dans la vie des Fisher : Ruth la soutient dans sa maternité, et la réconforte, même le fantôme de Nathanael Père lui réservera une apparition, une première rencontre entre Brenda et son beau-père qu'elle n'a jamais connu et dans laquelle il lui manifeste son affection et son soutien. Enfin, avec la disparition de Nate, il semblerait que c'est à Claire que les scénaristes auraient voulu confier les manettes de la série : c'est en effet le personnage le plus prometteur en termes de possibles narratifs : elle se dirige vers une ville inconnue, prête à se lancer dans le vide en ce qui concerne sa carrière. De plus, elle a comme compagnon un jeune homme que tout oppose à elle. Cette incertitude, Claire l'exprime elle-même dans une sorte d'introspection comme le font souvent les personnages de *Six Feet Under* : *« I don't have a single idea about what I'm gonna do with my life »*[38]. Toutefois, et ces possibles ne semblent pas avoir été prémédités suffisamment tôt dans la saison pour permettre l'expansion du personnage de Claire, et son élan vers de nouvelles histoires. C'est peut-être pour cette raison que les scénaristes vont centrer la clausule de l'épisode, et par conséquent de l'opus, sur la figure de la cadette des Fisher.

Sabotage

Le personnage de Claire aurait donc pu donner à la série un nouvel élan, un nouveau départ vers de nombreuses expansions. Toutefois, les sorts des divers membres de la série semblaient intimement intriqués. La série avait commencé par le retour de Nate, le fils aîné, et sa décision de s'établir à Los Angeles pour participer à la gestion de l'entreprise funéraire familiale à la mort de son père. Il est donc tout à fait compréhensible que la série s'arrête à la mort de Nate. De plus, sa dépouille, que l'on découvre dans la salle de préparation mortuaire, vidée de ses organes que le défunt a voulu léguer à la science, et que sa mère Ruth lave tendrement est la

[38] Trad. « Je n'ai absolument aucune idée de ce que je vais faire de ma vie »

métaphore de la série, privée de son « cœur battant ». D'ailleurs, le deuil des Fisher au lendemain de la disparition de Nate, dans tout ce qu'il implique comme introspection et aphasie, est à l'image de la série où aucune continuation ne semble dès lors possible − dans la même configuration que celle du pilote −. L'éclatement de la famille est une conséquence prévisible voire préméditée, qui permettrait aux auteurs de démembrer le récit d'une famille en plusieurs récits : celui de chaque personnage.

La question qu'ont dû se poser les auteurs de la série est sûrement : comment mettre fin à un récit aussi complexe ? C'est par un clip musical, un prologue au statut indéterminé que la série s'achève. Ainsi, nous accompagnons Claire au volant de sa voiture, après des adieux larmoyants, sur son trajet vers New York. Elle glisse un CD dans le lecteur de sa voiture une compilation que lui a remise Ted pour l'accompagner pendant son voyage. Claire quitte l'allée de la demeure familiale. Dans son rétroviseur, elle aperçoit Nate qui la suit au pas de course. Il ne peut tenir son rythme et son image dans le rétroviseur s'éloigne progressivement. Au moment où le véhicule tourne à un carrefour et s'apprête à rejoindre la voie rapide, (sur la chanson de *Breathe me* de Sia), nous passons d'ellipses en ellipses vers le devenir, et surtout la fin de chacun des personnages principaux de la série. L'idée d'annoncer le sort professionnel ou personnel des protagonistes n'est pas une innovation en soir ; quelques mois plutôt la série *New York 911* finissait sur le même principe annonçant le sort de ses héros : promotions, mobilités, et surtout leur retraite. L'originalité de ce principe narratif réside toutefois pour *Six Feet Under* dans l'indécision quant au statut de cet épilogue : est-ce une véritable analepse, une ultime faveur qu'accordent les scénaristes aux fidèles spectateurs, leur permettant d'accompagner, en survolant le temps, les personnages jusqu'à leur disparition, ou bien est-ce des phantasmes issus de l'imagination de la jeune fille qui quitte sa ville natale et le cocon familial, mettant en exergue le principe compensatoire des romans familiaux, voire plus généralement des récits ?

Quelques minutes suffisent pour « enterrer » les personnages qui « tombent » un à un, selon le même procédé narratif des prologues funéraires qui caractérisent la série. Notons que des compléments d'informations indispensables à une parfaite compréhension du devenir des personnages principaux déchus au cours de ce montage final sont délivrés par l'obituaire du site internet de HBO. Nous y retrouvons des informations précieuses notamment concernant la réussite professionnelle de Claire ou

les velléités de Dave dans le monde du théâtre amateur, des informations au même titre que la descendance des personnages principaux qu'aucune image du clip musical ne laissait deviner. C'est pour cette raison que nous joignons à la fin de cette partie l'obituaire trouvé sur le site de HBO qui produit et diffuse *Six Feet Under.* Comme pour des personnes qui auraient existé véritablement, les protagonistes de la série ont leur vie résumée dans un obituaire. La fonction principale de ce document est de permettre à la communauté des croyants de se rappeler des dates importantes de la vie d'une personne décédée, afin de prier pour elle. Les scénaristes essaient donc de fédérer la communauté des spectateurs autour de la mort de leurs personnages, afin que le souvenir des protagonistes décédés demeure. Le décalage de la situation procède de la projection dans le futur que fait cet obituaire. Ainsi, déjouant les règles de la chronologie naturelle, les auteurs de la série nous emmènent dans un futur qui n'existe pas (encore ?) afin de célébrer le souvenir des personnages décédés.

Sept minutes pour une fin annoncée

Allongées sur des transats dans un vaste jardin, Ruth et Bettina jouent à la balle avec un certain nombre de chiens. On peut supposer que le rêve de Ruth d'avoir sa garderie canine est réalisé ; un rêve qui n'est pas sans rappeler la brève carrière de Nate durant la saison quatre dans une garderie pour chien, le temps d'une sérieuse remise en question après la mort de sa première femme Lisa. Claire rejoint la voie rapide et sa voiture roule à vive allure. Les scènes qui suivent montrent le quotidien heureux des familles restées à Los Angeles ; David initie son fils adoptif Durell aux techniques d'embaumement. D'autre part, Willa fête son premier anniversaire en présence des membres des familles Fisher et Chenowith. Un nouveau plan de la voiture de Claire roulant à vive allure, sépare ces scènes de la vie quotidienne du mariage (tout en blanc) de David et de Keith. Les garçons d'honneur sont bien évidemment leurs enfants adoptifs ; et les spectateurs reconnaissent dans l'assistance Brenda, enceinte aux côtés de celui qu'on devine être son second mari et dont l'obituaire nous précise le nom Daniel Nathanson (une version déformée du prénom Nathanael ?), accompagnés de Maya, désormais petite fillette et qu'on reconnaît grâce à son singe en peluche et de la petite Willa qui ne manifeste aucun signe d'handicap. Parmi l'assistance nous retrouvons aussi Rico et Vanessa (situés un rang devant le

producteur exécutif Alan Poul qui se met en scène dans une sorte de métalepse) ainsi que Ruth, George et Claire équipée de son fidèle appareil photo.

Sous le regard de ses enfants et de George, Ruth se meurt dans une sinistre chambre d'hôpital à Glendale. Elle aperçoit ses deux Nathaniel défunts, fait un dernier sourire et s'éteint paisiblement. Apparaît alors la traditionnelle épitaphe « Ruth O'Connor Fisher, 1946-2025 ». Au cimetière, David (qui officie toujours en tant que directeur des pompes funèbres Fisher &Fils), Ted (qui s'approche lentement en arrière-plan), George et Claire, Keith et son fils Durrell, pleurent sa perte. Et puis à nouveau, un plan de la voiture de Claire, toujours à vive allure, sur les longues routes désertiques de l'Amérique.

Nous découvrons à la scène suivante Keith, à la barbe sel et poivre, sortant des mallettes du fourgon de l'entreprise de surveillance qu'il a créée « Charles Security ». C'est à ce moment-là que des braqueurs cagoulés lui tirent dessus pour récupérer son butin. Keith s'écroule sur-le-champ et son épitaphe suit : « Keith Dwayne Charles, 1968-2029 ». Keith a donc réalisé son rêve d'avoir sa propre entreprise. Son décès surprend plus que celui des autres personnages, parce qu'il s'agit d'un homicide, en somme d'un décès romanesque, contrairement aux autres décès prosaïques que cause la vieillesse.

La scène qui suit est celle du mariage de Claire et de Ted, sous le regard ému de Dave. Heureusement, l'obituaire nous permet d'identifier les invités en confirmant nos intuitions. Sont en effet présents : Durell accompagné de sa femme et de son fils Matthew, Anthony et son compagnon ainsi que Brenda et son mari. La voiture de Claire continue de rouler à vive allure. Puis ce sera au tour des personnages encore vivants de mourir de vieillesse, un à un. Au cours d'un repas familial, Dave, dont les 75 ans marquent le visage, tombe à la renverse, non sans avoir aperçu une dernière fois Keith lui souriant « David James Fisher, 1969-2044 ». Rico meurt au même âge lors d'une croisière effectuée avec sa femme tant aimée, Vanessa.« Hector Federico Diaz, 1974-2049 ».

Puis c'est au tour de Brenda de pousser son dernier soupir à 82 ans, en présence de son frère Billy, devenu dément. « Brenda Chenowith, 1969-2051 ». Nous

retrouvons juste après Claire, qui continue de rouler dans le désert. C'est dans sa chambre de mourante, au regard presque aveugle que par un subtil assemblage se trouvent exposés des cadres représentant les meilleurs moments de la saga des Fisher : Ruth successivement en compagnie de George et de Bettina, Brenda et sa tribu lors du mariage de David et de Keith, des œuvres artistiques de Claire dont un portrait « fragmenté » de Nate, des photos de couple (Brenda et Nate, David et Keith, Claire et Ted), un sourire étincelant de Maya, un nu fascinant de Ted...À 102 ans, Claire s'éteint ; d'une adolescente perdue à son affirmation artistique, des années se seront écoulées. « Claire Simone Fisher, 1983-2085 ». Et puis, un peu comme au théâtre où les personnages morts se relèvent pour saluer une dernière fois le public, Claire, réapparaît au volant de sa voiture et la caméra par un mouvement verticale s'élance vers le ciel dont la tonalité claire donne la dernière couleur à la série.

Ce clip a fait couler beaucoup d'encre dans la communauté des fans de la série. Notons toutefois que cet alignement de morts successifs nous projette face à notre propre mort, les conditions mais aussi la date de ce décès.

Le procédé utilisé pour clore la série met à mal le concept narratif de cette saga familiale, et cela est d'autant plus flagrant que le personnage moteur du clip- épilogue est Claire, la cadette sur laquelle reposait tous les espoirs et toutes les possibilités de relance narrative. La dynamique sérielle, qui avait pourtant réussi à conjurer voire à exorciser la mort en l'instrumentalisant comme un simple procédé narratif, est cette fois interrompu définitivement par la mort. D'ailleurs le procédé habituel des morts inaugurales perd son caractère anecdotique qui faisait la spécificité de la série pour deux raisons : la première réside dans l'accumulation des décès qui se suivent en l'espace de sept minutes ; la seconde tient dans la banalisation des situations qui voient la disparition de ces personnages. En effet, à l'exception de Keith abattu en plein rue, les autres protagonistes meurent de vieillesse, comme tout le monde, de la manière la plus ordinaire. La narration devenue plate s'oppose ainsi au principe de la sérialité fondé sur la volonté de rebondir, de sortir des cercles de répétition. Le désir de tout liquider, les personnages et la série, peut-être en somme perçu comme la volonté des auteurs de saboter leur propre œuvre, en en définissant les limites temporelles comme narratives. A l'éternelle relance narrative, les auteurs substituent en somme le deuil

que les spectateurs devront faire, et les souvenirs qui leur restent de leur longue fréquentation de cette famille atypique. Malheureusement, le plaisir narratif, celui justement des prolongations, des faux départs, et des mécanismes mis en place pour résoudre les crises narratives, laissent leur place aux jeux des sentiments qui viennent à la rescousse d'un système narratif qui n'a pu être maintenu indéfiniment.

Ce que le spectateur réalise avec amertume, après avoir suivi pendant cinq ans les aventures de ces personnages, c'est que la vie n'a aucun sens, et peut s'achever de la manière la plus prosaïque. Ce qui s'applique aux êtres humains est plus flagrant dans le cas des personnages, censés être des modèles, si ce n'est des héros. Et c'est avec des gens ordinaires, qui meurent d'une manière ordinaire que finit la série, dénuant de tout sens la quête existentielle qu'auront poursuivi les protagonistes, et nous avec, pendant cinq saisons.

LA MODELISATION DE L'ECRITURE PROGRESSIVE

> ***L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre des vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. (…) Chacun des murs de chaque hexagone porte cinq étagères ; chaque étagère comprend trente-deux livres, tous de même format ; chaque livre a quatre cent vingt pages ; chaque page quarante lignes, et chaque ligne environ quatre-vingt caractères noirs. (…) De ses prémisses incontroversables (le penseur) déduisit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non indéfini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues.***
>
> **J.-L. Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, trad. Ibar, Paris, « Folio », Gallimard, 1983, p. 71- 80.**

Entre le pilote et le dernier épisode, la série est en expansion : le nombre de personnages secondaires augmente, les personnages principaux s'ancrent davantage dans la *fabula* et nous dévoilent progressivement leur passé, mais aussi le côté obscur de leurs personnalités. Ceci permet le développement narratif qui caractérise l'écriture sérielle. Ainsi, dès les premiers éléments énoncés dans le pilote, nous pouvons percevoir les rouages du mécanisme de l'écriture sérielle, une écriture qui repose sur une économie progressive du récit. Avançant saison par saison, voire épisode par épisode, les scénaristes doivent préméditer suffisamment à l'avance le dénouement de

chaque micro-récit, lequel peut occuper quelques minutes, un épisode entier voire plusieurs épisodes. Du coup, chaque arbitrage semble être pensé en fonction de ses conséquences potentielles par rapport à la *fabula,* des hypothèques qu'il peut faire peser ou au contraire lever. De ce fait, on peut supposer qu'à partir d'un point nodal, un événement X, les auteurs de la série énoncent toutes les possibilités que pourraient engendrer leurs choix X1, X2, X3, etc. Ils choisissent l'embranchement, qui selon leur préméditation voire leur prémonition, pourrait engendrer l'effet voulu sans créer d'impasse narrative. Cette diversité est d'autant plus spectaculaire dans le cas de l'écriture télévisuelle, car un « *pool* » de scénaristes œuvrent ensemble. Le principe de diversification se trouve donc accentué par la différence d'imagination et de tempérament de chacun des scénaristes ; la diversité des profils des auteurs renforçant la diversification des actions.

La multiplication des schémas possibles est pourtant loin d'être une simple formule, facilitant la tâche des scénaristes en leur proposant des choix. Et la mission des auteurs de la série n'est donc pas une sélection arbitraire dans un foisonnement de micro-récits énoncés au titre de suite possible. Déjà au XVIIème siècle, Valincour, critiquant *La Princesse de Clèves* dans ses *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, envisage le récit analysé selon une arborescence des possibles que pourrait engendré chaque choix que fait la romancière. Et, procédant ainsi à une lecture en trois strates du roman de Mme de Lafayette selon une vision typiquement axée sur l'économie du récit, Valincour hiérarchise les choix selon le critère de la vraisemblance. Genette, nous l'avons déjà dit, se base sur cette analyse classique pour fonder sa réflexion sur le principe rétroactif de la diégèse, à savoir une série d'évènements dictés par la fin du récit :«M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot pour que M. de Clèves meure, ou encore, comme le dit Valincour, parce que l'auteur veut faire mourir M. de Clèves et que cette finalité du récit de fiction est *l'ultimaratio* de chacun de ses éléments.[39] »

Pour reprendre les propos de Paul Valery évoquant ses « Fragments des mémoires d'un poème », la série « substitue à illusion d'une détermination unique,

---

[39] *Op. cit.,* p. 91

celle du *possible-à-chaque-instant*[40] *».* Ceci est d'autant visible dans le mécanisme narratif de la fiction progressive qu'elle obéit à une double expansion : une mise en feuilleton, « opération de dilatation et de complification de la diégèse » impliquant un « étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement indubitable du temps » et une mise en série, « opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant »[41].

Dans l'atelier de l'artiste

Tout au long de la série, les références métatextuelles montrent le procédé de mise en série. Impliquant du coup les spectateurs dans leur travail d'écriture en leur montrant les rouages de la série, les scénaristes font participer leurs récepteurs au plaisir du récit sans fin, celui que permet l'enchaînement infini des micro-séquences. A l'épisode 503, George, en proie à une rechute dépressive, pleure, dit à la petite Maya silencieuse qu'il tenait entre ses bras « *Life is a series of accidents* »[42]. Ce que le propos de George illustre métaphysiquement est en fait le débat scénaristique qui oppose la théorie du destin aléatoire à celle du destin prémédité. Ainsi, George souligne le principe de causalité : l'idée que chaque accident mène au suivant, sans forcément que cela n'implique un lien logique ni un lien de cause à effet entre deux actions. Il pointe par la même occasion, la question des limites de l'économie narrative prospective, où le cours et l'enchaînement des « accidents » peut parfois échapper au contrôle des auteurs.

Il est un autre moment dans la série, tout à fait déroutant pour les spectateurs, où il semblerait que la volonté de démontrer le mécanisme narratif ait dépassé celui de raconter la saga des Fisher. Les auteurs de la série, jusque-là toujours à partir du principe de causalité, ont juxtaposé les micro-récits relatant les aventures de chacun des protagonistes et les ont enchaînés grâce aux liens de cause à effet, ou encore des

[40] P. Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », in *Œuvres,* « Bibl. de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1957, t. I, p.1467

[41] N. Nel, *op. cit.*, p. 65

[42] Trad. « La vie es une série d'accidents »

liens de concomitance, de contiguïté, etc. Ce moment-là où les scénaristes nous introduisent « dans leur atelier », est celui où Nate au début de la saison trois se trouve entre la vie et la mort, et le récit entre la diégèse et le métatexte. Ainsi, au début de la saison précédente, feu Nathanael Fisher explique à Nate le passage de la vie à la mort selon la métaphore du bus : « *There is a bus, you either go on bord or no* [43]». Rappelant la barque de Charon, le bus évoqué par Nathanael Fisher fait du père de Nate un psychopompe, chargé de faciliter le passage de la vie à la mort. La métaphore du bus n'est guère anodine. En « modernisant » la barque de Charon, les scénaristes puisent dans l'inconscient collectif judéo-chrétien l'idée de la mort comme passage. C'est donc face à l'entrée d'un bus déserté que se retrouve Nate à la veille de son opération chirurgicale au *season finale* de la saison deux. Et la question qui se pose dès lors est s'il va monter et rejoindre son père ou bien rester en vie, auprès de sa famille ? Pourtant, la question semble un peu absurde. Car les spectateurs comprennent l'enjeu narratif qu'est Nate. Sa sortie définitive du récit par sa mort après la seconde saison peut paraître comme un suicide narratif. Les scénaristes sont pris à leur propre piège de vouloir développer indéfiniment leur récit.

Hors la vie

La saison trois commence, malgré l'interruption de quatre mois de diffusion, à l'instant où les spectateurs inquiets avaient laissé Nate dans le bloc opératoire au *cliffhanger* de la saison deux. C'est donc par une scène qui n'est pas sans rappeler les séries télévisuelles médicales que la série reprend. Nate est toujours en train de subir l'intervention chirurgicale : une embolisation en prévention d'une possible rupture d'anévrisme. Petit à petit, la maîtrise de la situation échappe au chirurgien : une hémorragie survient et compromet le pronostic vital du patient. La scène est constituée à partir d'un montage parallèle de l'opération chirurgicale et des complications qui arrivent brutalement et d'analepses de la vie de Nate, des images de sa vie passée qui apparaissent selon le fameux mythe selon lequel la vie défile devant les yeux de celui qui vit ses derniers instants.

[43] Trad. « Tu montes dans le bus… ou non »

La référence au mécanisme de l'analepse est dans ce cas justifiée par le fait que les scènes que couvrent cette anachronie sont des scènes du passé plus ou moins récent de Nate que les spectateurs ont eu l'occasion de visionner durant les deux saisons précédentes. On voit en effet Nate faire son jogging matinal, embrasser Brenda dans la piscine, ou encore fumer un joint sur le perron de la maison familiale avec Claire. On le voit par ailleurs au cimetière avec Dave, et dans une autre scène, découvrant la petite Maya sous les yeux émerveillés de Lisa et puis enlacer sa mère Ruth. Le montage va en s'accélérant avec la tension de l'opération chirurgicale, et les dialogues de l'équipe médicale se dédoublent dans un écho inquiétant. Un fondu au blanc, qui s'enchaîne sur l'épitaphe de Nate, annonce indubitablement la mort de l'aîné des Fisher.

Les scènes qui suivent représentent le deuil de la famille Fisher : Rico, pensif, dans la salle de préparation mortuaire en face d'un corps couvert d'un drap blanc et qu'on suppose être celui de Nate ; Claire, allongée sur son lit ; Ruth, vêtue d'une combinaison en soie, les cheveux défaits, qui repasse lentement une robe noire et enfin Dave, sanglotant devant son bureau, le tout rythmé par le tic-tac monotone d'une montre.

La logique narrative est respectée dans la scène suivante, mais dépasse l'entendement du spectateur, faute de vraisemblance, la présence simultanée de deux morts : Nathanael père et fils, rompant le pacte tacite de la série et sa promesse d'être une série réaliste. En effet, il est vrai que les morts réapparaissent à plusieurs reprises dans la série, notamment Nathanael père, mais cela a toujours lieu en présence d'un protagoniste resté en vie. Ces apparitions fantomatiques ne heurtent pas le principe de vraisemblance, dans la mesure où elles semblent émaner du psychisme d'un protagoniste, dans une illustration visuelle et littérale d'une focalisation interne. Et pourtant, la scène qui suit l'épitaphe unit donc le père et le fils Fisher, attablés. Alors que Nathanael père mange avec appétit du « fenugrec (une plante herbacée, utilisée en phytothérapie) arrosé de sirop d'érable », Nathanael fils est pressé d'assister à ses funérailles. M. Fisher explique par ailleurs à son fils et le rassure : le temps n'a aucune importance dans le contexte où ils se trouvent."*You've got plenty of time. Hell, you've got nothing but time –which doesn't exist anyway*[44]".

[44] Trad. « Tu as tout le temps. De toute façon, le temps n'existe plus »

Au spectateur déstabilisé devant cet intermède irréaliste se posent plusieurs questions, dont la plus importante demeure : Nate est-il véritablement mort ? D'autre part, les indications spatio-temporelles et surtout référentielles font défaut, ce qui rend la scène non seulement énigmatique, mais de plus incohérente avec l'esprit de la série. L'épisode se poursuit sur le même mode intrigant. Nate arrive à la maison où doivent être accomplies ses funérailles. Il est vêtu d'un short et d'un T-shirt, chaussé de baskets. Sa tenue vestimentaire fait certes décalage avec l'habit de deuil que porte l'assistance, mais le paradoxe de la scène réside ailleurs. En effet, alors que la série nous a habitué à une interaction entre les morts, fantômes ou cadavres et les vivants, notamment les membres de la famille Fisher, les proches de Nate semblent dans l'incapacité de le percevoir, de le sentir et encore moins de réagir avec lui. Il est loin de l'image du fantôme, projection de l'inconscient de l'un des personnages qui lui fait porter ses peurs, ses angoisses et le côté de son caractère inavoué, voire inavouable. Pour comprendre le statut du personnage de Nate qui assiste à ses propres funérailles, il faut le percevoir comme étant dans un monde parallèle à celui de sa famille. Nate est mort et vivant à la fois : mort pour sa famille qui le pleure et vivant dans sa capacité d'être conscient du monde, voire de la version du monde qui l'entoure.

Il passe devant Rico, debout à l'entrée du salon de réception, qui semble ne rien remarquer à la présence de l'intrus, et se dirige vers son propre cercueil où Nate, comme les spectateurs découvrent pour la première fois le corps de son avatar, décédé. La seule différence entre le cadavre exposé et le personnage est la chevelure ; le cadavre a les cheveux rasés comme l'imposait son opération chirurgicale. La famille Fisher est au complet. Nate, debout devant son corps, fait allusion à sa volonté déclarée à Dave que son corps soit incinéré. Son attention est attirée par une voix qu'il suit jusqu'à son bureau. A partir de ce moment, les scénaristes semblent faire une mise à plat des différents possibles, des différentes séquences qu'aurait pu avoir l'opération chirurgicale au-delà ou en deçà de celle de la mort de l'aîné des Fisher. Le lien entre les récits se fait par le biais de sons ou de dialogues émanant des scènes successives qui se déroulent dans une contiguïté spatiale.

Que voyons-nous ensuite ? Des mondes parallèles.

Les scènes qui suivent ne sont reliées entre elles par aucun lien de causalité, pas plus que par des liens chronologiques. Il s'agit d'alignement de scènes parallèles dont le fantôme de Nate est le spectateur. Les scènes se passent dans différentes pièces de la maison funéraire. Nate regarde son avatar que nous appellerons Nate x (x représentant la position du récit dans l'ensemble) vivre les scènes les unes après les autres. Le premier récit se passe dans le bureau de la maison funéraire et met en scène Dave et Nate 1. Nate 1 est installé sur un fauteuil roulant, souffrant visiblement d'une hémiplégie comme le montre l'hémisphère droit de son visage paralysé. Il souffre par ailleurs de troubles du langage et articule difficilement. Dave semble très impliqué dans la rééducation de son frère. Il lui fait répéter, à l'aide de signes visuels typographiés des mots simples du bestiaire de la ferme. Malgré son application et ses efforts, Nate 1 a une élocution difficile, approximative, mais Dave ne manque pas de l'encourager. La seconde scène est enclenchée par les pleurs d'un enfant qui proviennent de la pièce voisine. Nate suit les voix et se retrouve en présence de son avatar Nate 2, en bonne santé et en présence de Lisa et de Maya. Les trois sont allongés à même le sol, et les parents regardent leur fille sombrer dans le sommeil. Ce que dit Lisa n'a pas d'importance immédiate et est presque anodin. En effet, elle reconnaît aimer les sursauts qui précèdent et empêchent le sommeil de Maya : « *When she sort of jerks right before she falls to sleep walks her up* »[45].

Et pourtant, cette simple réplique, tout comme celle concernant le fenugrec arrosé de sirop d'érable, trouvent leurs significations et leur rôle narratif dans la suite du récit. En effet, Lisa dira au milieu de l'épisode 301 manger régulièrement du fenugrec pour faciliter la montée du lait, remède naturel qui a toutefois un effet secondaire notable, il provoque des sudations dont l'odeur rappelle étrangement celle du sirop d'érable. D'autre part, le moment du coucher de Maya vers la fin de l'épisode en question, sera l'occasion pour Lisa d'évoquer ces soubresauts qui réveillent sa fille. Les deux répliques de Lisa réveillent chez Nate une impression de déjà-vu, et rappellent aux spectateurs cette étrange déambulation dans les versions possibles de la vie de Nate. Par ces rappels, les scénaristes semblent vouloir montrer les mécanismes

[45] Trad. « Quand elle sursaute en s'endormant et que ça la réveille »

de mise en réserve qui cautionnent leur démarche narrative et sur lesquels nous reviendrons.

La séquence continue et la scène suivante est enclenchée par l'ouverture de la porte principale de la maison des Fisher. Nate 3 accompagné de Brenda et d'un petit garçon entrent et s'acheminent vers l'étage. L'enfant a le hoquet et Brenda propose de le secouer pour que cela cesse.

Mettre en parallèle le devenir possible de deux familles potentielles n'est pas anodin. En effet, si la saison deux s'achève sur la paternité de Nate, rien ne venait encore définir son degré d'implication dans la vie de sa petite fille. De plus, la paternité de Nate aurait aussi pu être la conséquence de sa relation avec Brenda, dès lors que cette relation amoureuse reprenait. Toutefois, si différence il y a, c'est dans le rythme des deux familles. Alors que Lisa et sa fille sont un modèle de stabilité, comme le montre d'ailleurs leur position allongée, Brenda est pressentie pour être la mère d'un garçon turbulent, dans une famille dynamique.

C'est à l'étage que se passe la suite de la séquence, dans la cuisine familiale, plus précisément la veille de Noël. Plusieurs éléments permettent aux spectateurs de supposer que cette scène aurait pu se passer, si et seulement si l'accident qui a couté la vie à Nathanael n'avait pas eu lieu. En effet, le dîner animé par un débat sur la réélection de Bush voit l'arrivée de Claire toujours sous l'effet de la drogue. Nate 4 (celui qui est à table avec ses parents) refuse de se servir d'un plat de viande affirmant ainsi être végétarien. Nous voyons alors Nate, témoin de ce dîner familial, se retenant de rire d'autant plus qu'il connaît désormais l'homosexualité de Dave, la vie cachée de son père ou l'infidélité de sa mère. Les scénaristes auraient-ils des regrets par rapport au premier tournant du récit qu'est la mort de Nathanael Fisher et qui a dicté la suite des évènements notamment concernant l'installation définitive de Nate à Los Angeles ? Et si la série avait commencé sans que l'accident n'ait eu lieu, les personnages auraient-ils vécu les mêmes évènements ? Rien n'est moins sûr, surtout concernant Nate. L'aîné, résidant à Seattle, s'est installé à Los Angeles parce qu'il a hérité de la moitié de l'entreprise familiale. Et tout porte à croire, que sans le décès de son père, il serait retourné après les fêtes de fin d'année à Seattle.

Le même dîner a lieu dans la scène suivante, dans une salle à manger adjacente, au cours de laquelle Nate imagine « l'autre » famille qu'aurait pu fonder

son père s'il n'avait épousé sa mère ; une famille où M. Fisher aurait pu avoir une fille et un fils. Nate se voit alors dans une situation familiale à peu près similaire à celle des Fisher ; si ce n'est que l'épouse choisie par Nathanael dans cette version des faits est une blonde, sarcastique, en somme un personnage antinomique à celui de Ruth. Il observe avec curiosité cette famille qui aurait pu exister sans lui, jusqu'à ce qu'il s'entende crier sous la véranda.

Mondes parallèles

La dernière séquence est celle enfin où Nate 6, âgé d'une cinquantaine d'années, regarde la télévision avec sa compagne sous la véranda. Il est presque méconnaissable, avec une grosse bedaine et portant une casquette. Le *sitcom* qu'ils regardent à la télévision est un pastiche des *télénovelas.* Nate s'entend donc crier : « *Shit, I've seen this one before*[46] ». Ce que le couple regarde à la télévision semble être une scène anodine de *soap opéra,* où les propos des comédiens sont entrecoupés de rires pré-enregistrés comme dans les *sitcoms*. A la question de sa compagne s'étonnant de regarder cette émission, il répond apprécier ce programme ; un programme où le dialogue, paradoxalement plat, est en fait une mise en scène d'une expérience de physique quantique, celle du chat de Schrödinger.

Avant de continuer la mise à plat du récit, il est nécessaire pour comprendre les enjeux des scénaristes, de nous arrêter un moment devant quelques explications relatives à la physique quantique. Les ouvrages sur le sujet abondent, mais pour faciliter la compréhension d'un sujet qui ne relève pas directement de notre compétence, nous cèderons la voix aux explications des physiciens.

Afin de comprendre la portée narratologique de cette scène, il est donc nécessaire d'assimiler l'interprétation de Copenhague et l'expérience du chat de Schrödinger. L'interprétation de Copenhague en physique quantique reprend le précepte newtonien : *« Hypotheses non fingo » :* Je n'avance pas d'hypothèses. Il n'y a pas non plus à tirer des conclusions sur la nature de l'univers : l'issue est contenue dans

[46] Trad. « Zut, je l'ai déjà vu, celui-là »

les postulats, il n'y a pas d'autre conclusion à en tirer. « L'interprétation de Copenhague » est donc une formulation philosophique, qui fournit un cadre de compréhension des limites et applicabilités de la mécanique quantique. Elle a été développée principalement par Niels Bohr et Werner Heisenberg. Elle concerne deux points : le premier point est l'apparente incapacité à attacher une interprétation physique aux processus quantiques. Le second point est l'impossibilité pour une description quantique de fournir une solution unique et déterministe à un problème donné. L'interprétation de Copenhague a pris pour slogan une citation (attribuée à Richard Feynman, plus rarement à Paul Dirac, mais probablement apocryphe reprenant la même idée plus violemment: « *Shut up and calculate* ! » (« Ferme-la et calcule ! »).

L'expérience du chat de Schrödinger[47] scelle les différences entre l'interprétation de Copenhague pour qui le monde est à observer tel qu'il est, et la théorie des mondes possibles pour qui tout peut être autrement dans un espace-temps parallèle. L'expérience imaginée par de professeur Schrödinger part d'un protocole expérimental « simple ».

Un pauvre chat est enfermé dans une boîte pourvue d'un hublot. Dans un coin de la boîte, un atome d'uranium radioactif et un détecteur conçu pour ne fonctionner qu'une minute (par exemple). Pendant cette minute, il y a 50% de chance pour que l'atome U se désintègre en éjectant un électron ; lequel électron ira frapper le détecteur; lequel détecteur actionnera alors un marteau qui brisera une fiole de poison mortel placée dans la boîte du pauvre chat. Fermons la boîte, déclenchons l'expérience et demandons-nous AVANT de regarder par le hublot si le chat est vivant ou mort... Evident on peut supposer qu'il a 50% de chance d'être vivant et autant d'être mort. Toutefois, la physique quantique a un doute : elle vous dira que le chat, AVANT observation, est vivant ET mort à la fois! Une explication s'impose. L'état (vivant ou mort) du chat ne dépend en fait que de l'état (émission d'un électron ou non) de l'atome d'Uranium. Or la physique quantique affirme que l'atome U est un être quantique auquel est applicable le principe de superposition : les particules atomiques peuvent exister dans plusieurs états superposés et simultanés. Par exemple, nous avons vu que l'électron, étant donné sa nature ondulatoire, peut être localisé tout autour du noyau

47

d'un atome ; il est présent simultanément à plusieurs endroits, et cela AVANT qu'il ne se soit observé. De même, un atome radioactif d'uranium peut exister dans deux états superposés : intact et désintégré.

Cet état de superposition cesse immédiatement dès qu'il y a observation, et donc interaction, de la particule ; on dit alors qu'il y a décohérence lorsqu'un système A et B devient un système A ou B.

On comprend mieux dès lors le paradoxe du chat : L'état "superposé" de l'atome U devrait se transmettre à notre félin macroscopique et le transformer en un horrible mort-vivant! Evidemment, lorsque l'on observe le chat à travers le hublot, il y aurait décohérence de son état et choix d'un seul état.

Une telle explication n'est bien sûr que difficilement acceptable pour notre monde macroscopique et elle montre les difficultés d'interprétation que soulève le formalisme mathématique quantique (car ces états superposés sont faciles à concevoir lorsque ces systèmes sont définis par des fonctions d'onde ; les ondes s'additionnent sans problèmes). Le paradoxe du chat de Schrödinger a déchainé les passions parmi les physiciens. Car il pose un vrai problème, celui de la mesure en physique quantique. Est-ce la mesure ou l'observation qui décide vraiment si le chat est mort ou vivant? En d'autres termes, sont-ce les mesures, les observations qui décident de la réalité des choses?

Les physiciens concluent que la conscience n'intervient pas, les deux états A et B se séparent bien lors de la mesure mais rien ne vient trancher entre eux. Résultat : ils survivent dans deux univers parallèles ! Le chat est mort dans un univers et vivant dans l'autre ! Notre conscience existe dans l'état A dans le premier univers, et dans l'état B dans le second. Comme nous réalisons sans cesse des actes d'observation, cela voudrait dire qu'à chaque fois, nous nous dupliquons. II y aurait ainsi une infinité d'univers parallèles, sans possibilités de communication entre eux, où nous existerions dans une multitude d'état différents!

A la lumière de ces explications, examinons le dialogue que le couple des comédiens échange dans la scène parallèle numéro 6 :

Femme *: That was Dr. Schrödinger. Kitty didn't make it.*

Homme *:The universe has split in two.*

Femme *: Two? Try two billion!"* (Elle rit puis, demande concernée) *"What's going to happen to us?"*

Homme *: "There, there, ...we always end-up in a universe in which we exist... Remember Copenhagen?"*

Femme : (sourit) *"Ah yes, the Eigen values in bloom."*

Homme *:" Just keep telling yourself that everything that can happen does somewhere"...*[48]

En concluant ainsi le dialogue, l'homme résume la règle fondamentale de la physique quantique, qui donne son sens à toute cette scène que regarde le double de Nate. D'ailleurs si le double de Nate rit en regardant cette scène, c'est parce que le dialogue que les comédiens échangent, stipule non seulement que le chat de Schrödinger est mort, mais de plus, qu'ils se sentent observés, et surtout concernés par le sort du chat. Le double de Nate s'exclame une fois de plus : *« Shit, I've seen this one before! ».* Ce n'est pas la première fois que la série fait une mise en abime pareille. Les Fisher aiment bien regarder la télévision, apparemment. Mais, au-delà du simple clin d'œil à une émission culte, cette scène de *sitcom* est tournée pour les besoins de *Six Feet Under*. Si l'on résume au degré zéro ce dialogue, on pourrait dire que : le chat de Schrödinger est mort, entraînant une explosion du monde en plusieurs. La théorie de Copenhague et les équations dérivées nous ramènent à la logique mathématique, qui invalide la physique quantique. Reste à savoir quel intérêt aura cet intermède scientifique dans la suite du récit. Que cherchent à nous montrer les scénaristes ?

[48] Trad. –C'était Docteur Schrödinger. Le chat n'a pas survécu
- Le monde s'est divisé en deux
- Deux ? Deux millions ? Que va-t-il nous arriver ?
- Calme-toi… On finit toujours dans un univers où l'on existe. Rappelle-toi de Copenhague
- Ah oui, les dérivés
-Dis-toi juste que tout peut arriver quelque part.

Nathanael père et fils

Nate, jusque-là spectateur des tribulations de ses avatars, croise un homme armé d'une massue qui détruit les horloges de la maison familiale. Après tout, le temps a-t-il la moindre importance dans ce monde de l'entre-deux où il se trouve ? Nate se retrouve alors face à son père et lui demande des explications :

> ***Nathanael** : Do you believe your conscience affects the behaviour of subatomic particules ? Do you believe the particles appear in all places at once ? Do you believe the universe is constantly splitting into billions of parallel universes ?*
>
> ***Nate** : Am I Dead ? Yes or no ?*
>
> ***Nathanael** : Yes and no. Some places you're Dead, some places Alive. Some you never existed. Possibly. Theoretecly. Or who knows ? This could be just the anastesia talking.* [49]

Le discours clairement inspiré des théories de la physique quantique se poursuit par une scène qui a attrait à la science-fiction, et où, Nate ouvre le tombeau d'où surgit une lumière aveuglante dont les personnes présentes se protègent à l'aide de lunettes. Le cercueil est bien évidemment une référence à la boîte expérimentale de Schrödinger sans l'ouverture de laquelle, Nate/ou le chat est à la fois vivant et mort ; et cela selon un modèle de variations aléatoires et infinies dans une multitude de mondes parallèles. Un fondu au blanc continue sur l'épitaphe de Nate, où la date de la mort 2002 laisse place à trois points de suspension. Nate n'était donc ni mort ni vivant, mais mort et vivant à fois, selon les univers parallèles dans lesquels son personnage se trouve. A un niveau métatextuel, nous pouvons dire qu'il se trouve dans tous les choix possibles que les scénaristes auraient pu faire, chaque choix donnant naissance à un

---

[49] Trad. « - Crois-tu que ta conscience influe sur le comportement des particules élémentaires ? Crois-tu que les particules apparaissent partout à la fois ? Crois-tu que l'univers est en perpétuelle fission en des millions d'univers parallèles ?

- Suis-je mort ou non ?
- Oui et non. Dans certains endroits tu es mort, dans d'autres tu es vivant. Dans d'autres tu n'as jamais existé. Probablement. Théoriquement. Mais qui sait. C'est peut-être juste l'effet de l'anesthésie

segment narratif autonome. Celui que les auteurs de la série choisiront pour la suite est un véritable rebondissement narratif.

Le choix de Nate

La scène suivante commence étrangement avec un chat (celui de Schrödinger ?) qui traverse le jardin, où l'on retrouve Nate portant sa fille Maya. Sept mois se sont écoulés entre la scène où il était au bloc opératoire, et il semble avoir fait le choix de vivre avec Lisa. Ce qui est certain, c'est que les scénaristes ont fait le leur choix quant à l'embranchement possible à emprunter. En effet, si la fin de la saison deux montrait un Nate indécis et incapable d'assumer ses responsabilités vis-à-vis de sa fille, la saison trois semble dessiner en lui la figure d'un père aimant pour sa petite Maya et dévoué pour sa femme Lisa.

Quelques instants plus tard, c'est à un barbecue avec des amis du couple Nate/Lisa et que les spectateurs découvrent à l'écran pour la première fois que Nate raconte les circonstances de son opération chirurgicale ; alors que Lisa essaie de justifier la rapidité avec laquelle le choix du mariage s'est imposés à eux. Nate explique que l'opération n'était pas sans risque pour sa vie et qu'il aurait par ailleurs pu souffrir de lésions cérébrales handicapant à vie son activité psychomotrice ainsi que son élocution (Il s'agit en l'occurrence de l'un des possibles énoncés dans un monde parallèle). Toutefois Nate a survécu, sans séquelles.

A partir de là, des échos aux déambulations de Nate dans les mondes parallèles vont survenir. Ainsi, Lisa explique aux amis attablés qu'elle se soigne avec du fenugrec pour stimuler la montée du lait et que cela rendant du coup sa transpiration odorante, une odeur qui rappelle le sirop d'érable. La double allusion au fenugrec et au sirop d'érable n'est pas sans rappeler ce que Nate a vu dans un des mondes parallèles. Ainsi au moment où Nathanel père expliquait à son fils que désormais pour eux le temps n'aurait plus aucune importance, il était attablé devant une assiette de fenugrec qu'il arrosait de sirop d'érable, non sans proposer à Nate d'y gouter. Le spectateur sait d'où provient pour l'époux de Lisa l'impression de déjà-vu qui le traverse l'esprit brièvement. Les scénaristes choisissent alors ce moment troublant pour le jeune homme, pour que le chat pousse un cri et que l'ami du couple crie à son fils : *« Put the*

Kitty down[50] *»*. Plus qu'un simple compagnon de jeu des enfants, et au delà de la simple référence anecdotique, le chat renvoie à l'intrusion des interprétations de la physique quantique. Ainsi, il semblerait que la théorie des mondes parallèles soit l'explication la plus plausible des déjà-vu de Nate qui ne comprend pas quel sens donner à ces brefs souvenirs, qui ne sont toutefois pas ancrés dans son véritable passé.

Libre- arbitre et destinée

En somme, la scène finale qui unit Nate et Lisa est l'occasion que saisissent les scénaristes pour expliquer une dernière fois leurs références à la physique quantique dans l'effort que fait Nate de comprendre son destin. En effet, au cours de la scène précédente, entrant sans crier gare dans la cuisine où Ruth sa mère garde la petite Maya, Nate surprend un monologue de sa mère déguisé en dialogue avec Maya (âgée d'une dizaine de mois) et au cours duquel elle revient sur les circonstances de la conception de Nate et du mariage avec Nathanael. Nate apprend ainsi qu'il n'est qu'un « accident », et que la grossesse imprévue de sa mère a conduit au mariage de ses deux géniteurs avant le départ de Nathanael comme secouriste pour la guerre du Vietnam ; une situation qui se reproduit, la naissance de Maya dictant à Nate la nécessité de s'unir avec la mère de sa fille. Le dialogue qui suit unit Nate et Lisa et oppose leurs deux points de vue :

Nate *: It's just always weird when you find stuff like that out... I had no idea I wasn't planned. I don't like knowing that my whole existence is an accident. It's just too fucking random.*

Lisa *: But that's the way it happened. Things happen the way they're meant to.*

Nate *: That's the kind of fatalism that I just don't buy*

Lisa *: What's the alternative?*

Nate *: We make choices*[51]*.*

---

[50] Trad.. « Pose ce chat immédiatement »

[51]- C'est bizarre de découvrir des trucs comme ça. Je ne savais que ma conception n'était pas prévue.

Je déteste savoir que ma vie est un accident. C'est trop arbitraire.

- C'est comme ça que les choses sont arrivées. C'est une question de prédétermination.

Ainsi, Nate entame la conversation sur la découverte qu'il vient de faire, à savoir que sa naissance n'a pas été préméditée par ses parents. Il est déçu de savoir que sa vie entière n'est que la conséquence d'un accident. « C'est trop aléatoire » ajoute-t-il. Lisa tente de le raisonner : les évènements se passent comme ils devaient se passer, défendant ainsi l'interprétation de Copenhague ; un possible (narratif ?) survit aléatoirement à la multitude des embranchements possibles, et implique la suite des évènements. Nate ne cautionne pas ce fatalisme et insiste sur la capacité des hommes de faire des choix. Et ce sont ces choix qui cautionnent un embranchement au détriment d'un autre. Ceci n'est pas sans rappeler le fameux incipit de Jacques le fataliste et son Maître[52] :

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.»

Diderot, comme les scénaristes de *Six Feet Under* mêlent au récit leur vision du monde. Celui-ci est, selon lui, régi par le fatalisme, affirmant que les événements sont déterminés par le principe de causalité ; les actions nient donc le principe de libre-arbitre. Les hommes n'agissent pas de leur propre volonté mais, inconsciemment, sont déterminés par d'innombrables mobiles plus ou moins dérobés, qui sont d'une part l'éducation et, d'autre part, le caractère propre à chaque individu. Ce fatalisme, rigoureusement moderne en comparaison de celui prôné par les Stoïciens, est néanmoins différent de celui qu'affirme Jacques dans le roman : tout n'est pas écrit « là-haut », de façon irrémédiable, ce qui reviendrait à dévaloriser l'importance de l'action. Bien plutôt, ce type de fatalisme se rapproche du déterminisme puisqu'il prétend qu'une action peut modifier la fin qui nous attend.

La conversation reprend :

***-Lisa** : But then may be your parents wouldn't have chosen to get married if you didn't [accidentally] happen, and then not only would you not exist, but Claire and David wouldn't either.*

-Ce n'est pas le genre de fatalisme auquel j'adhère.

- Y a-t-il une alternative ?

- Faire des choix

[52]- D. Diderot, Jacques le fataliste et son Maître, Paris, 1784, rééd. Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2006

***-Nate** : But surely we're more than just things that happen.*

***-Lisa** : May be we are, may be we're not*[53].

C'est donc à la conviction du libre arbitre prôné par Nate que Lisa répond en montrant les conséquences d'un acte aussi arbitraire que le mariage de Nathanael et de Ruth. En effet, la conception imprévue de Nate a permis la naissance de son frère et de sa sœur. Ce que Lisa ne sait pas, c'est que les choses auraient pu effectivement être différentes, comme l'a montré un des possibles dont a été témoin Nate, dans un des mondes parallèles qu'il a visités. C'est pour avoir connu une famille Fisher autre que Nate répond : « Nous sommes surement plus que des incidents qui arrivent », mettant en exergue les infinis possibles contenus en puissance dans chaque individu. L'incertitude de Lisa ou en tout cas sa volonté de ne pas trancher, dérive probablement de son appréhension des évènements et conforte le principe de causalité que nous avons énoncé ci-dessus.

La fin de la scène est tout aussi éloquente. En effet, alors que Lisa et Nate sont allongés de part et d'autre de leur fille qui s'endort, Lisa évoque les soubresauts qui réveillent Maya au moment où elle sombre dans le sommeil. Nate entend alors exactement le même discours que celui qu'il avait entendu dans un des mondes parallèles, celui où son avatar avait justement fait le choix d'épouser Lisa : « *When she sort of jerks right before she falls to sleep walk sher up* ». Nate qui a déjà vu la scène dans ses déambulations parmi les mondes possibles, continue en synchrone la phrase de sa femme. *« I think I dreamed this moment*[54] *»*, dit-il. Lisa ne comprend pas la véritable portée de la phrase de son mari, probablement à cause de la polysémie du verbe « rêver », qui veut dire en plus du songe, de la vision, le désir inaccessible. Comme dans le monde parallèle, le père, la mère et la petite Maya s'enlacent pour s'endormir.

[53] Trad. – Peut-être que tes parents ne se seraient pas mariés si tu n'étais pas arrivé par accident. Et tu ne serais pas le seul à ne pas exister. Claire et David ne seraient pas nés non plus.
-Nous sommes certainement plus que de simples choses qui arrivent.
-Peut-être, et peut-être pas.

[54] Trad. « Je pense avoir déjà rêvé de ce moment »

Des mondes possibles aux récits possibles

Ce que Nate a vécu est certainement une dramatisation de la théorie des mondes parallèles telle que conçue par la physique quantique. En effet, selon Goodman[55], la théorie des mondes parallèles repose sur le dogme que, selon les possibles existants, le monde se divise en autant de mondes que de possibles quasiment identiques sauf pour un détail qui en fait la spécificité. A partir de ce possible, les mondes parallèles se développent à l'infini selon un modèle d'arborescence. De ce fait tout devient possible, en tout cas dans un des multiples mondes parallèles. Ceci implique la présence pour chacun d'une multitude de doubles qui jouissent ou souffrent dans un des mondes possibles respectivement des conséquences de leurs choix. Plus qu'une simple allusion aux théories de la physique quantique, ce passage est à la fois un dévoilement des mécanismes narratifs complexes qui donnent naissance aux fictions progressives, une réflexion sur l'économie prospective du récit et une interrogation sérieuse sur le statut de la fiction à la lumière de la théorie des mondes parallèles et des mondes possibles.

« Plutôt que d'une sémantique rigoureuse et unitaire, la fiction a besoin d'une typologie des mondes qui représente la gamme des pratiques fictionnelles. Et si, d'une part, les mondes possibles, techniquement impeccables, sont définis de manière trop étroite pour la théorie de la fiction, d'autre part, la notion même de *monde* comme métaphore ontologique de la fiction reste trop séduisante pour qu'on y renonce d'emblée », écrivait Thomas Pavel[56].

Nous ne poserons pas la question, pourtant essentielle que pose Pavel dans son œuvre à savoir ce qui différencie les êtres de fiction et les être existant à part entière, ni celle concernant les liens qui lient le monde de fiction à celui de non fiction. Ce que nous retenons de la conception de Pavel (inspirée par la théorie des mondes possibles de Leibniz) c'est à la fois le geste créateur, qui vise à l'expansion et à la saturation du monde narratif en opérant des choix, entre divers possibles. Par extension, et dans la lignée des travaux de Michel Charles, M. Escola décrit les règles d'une critique où « le

---

[55] N. Goodman, *Manières de faire des mondes, Way of Worldmaking,* Hackett Publishing Compagny, 1978, Trad. Fr. Paris, ed. Jacqueline Chambon, 1992.

[56] T. Pavel, *Univers de la fiction (Fictionnal Worlds*, Harvard University Press, 1986), Seuil, Paris, 1988, p.68.

commentaire cherche à mettre à profit la prolifération des possibles pour s'autoriser à imaginer le texte autrement (…) une forme de commentaire qui traite et du monde fictif et du récit de fiction depuis *l'espace des possibles textuels* [57]»

Que la théorie des mondes possibles ait influencé notre perception de la fiction n'est pas étrange. Toutefois, cette théorie trouve une application originale dans le contexte des œuvres progressives. En effet, la véritable contrainte des œuvres progressives, en somme des *work in progress* et dont le mode de diffusion est épisodique est de manier les différents « mondes possibles » en tentant de préserver indéfiniment la continuité narrative. Cette typologie des mondes possibles que Pavel décrivait comme nécessaire est en fait ce que pratiquent, épisode après épisode, les auteurs de *Six Feet Under ;* et par extension tout auteur d'une fiction dont la progression ne découle pas directement d'une fin programmée, mais au contraire, cherche à éviter la clausule. Et la grande originalité de la saga des Fisher réside dans la mise en scène faite en ce début de troisième saison, du mécanisme de l'écriture progressive. Toutefois, et comme le montrent les déjà-vu de Nate, le choix d'un monde possible ne signifie pas le démantèlement des autres mondes parallèles. En effet, ces mondes parallèles non utilisés constituent une sorte de limbes, où les scénaristes choisiront le moment nécessaire pour décider du sort d'un personnage. En opérant ponctuellement, les auteurs manient le présent de telle sorte à anticiper les conséquences futures. L'économie du récit progressif semble donc basée sur le principe de prévision, qui permet l'arbitrage entre les embranchements à développer et ceux à garder en puissance dans les limbes de la série.

C'est en partant de la double application de la « théorie des mondes possibles », appliquée à la production comme à la réception que nous consacrerons la seconde partie de ce chapitre où nous essayons d'analyser le statut narratif de la saga des Fisher et par extension de tout récit progressif. Il s'agit en effet d'un mode de récit où les scénaristes et les spectateurs (par analogie les auteurs et les lecteurs) collaborent. En effet, nous verrons que l'expansion et l'enrichissement du monde narratif choisi par les scénaristes ne se fait pas forcément aux dépends des autres possibilités de récit, car, le caractère « lacunaire » du récit fait que le passé des personnages est aussi susceptible d'être développé, selon justement le même schéma

[57] M. Escola, www. Fabula.org/atelier.php ? Mondes possibles et textes possibles

d’arborescence de possibles. Ce mécanisme narratif implique un jeu de va-et-vient constant entre le savoir des spectateurs, leur mémoire ainsi que le savoir-faire des scénaristes.

LES MOMENTS STRATEGIQUES DE LA NARRATION

LE CADAVRE ET SA FAMILLE

« Au début, nous savons la fin, à la fin, nous comprenons le début ».

Clément Rosset, La philosophie tragique, PUF, 1960, p.8.

Les séries représentant des professionnels à l'action remontent aux années 50, avec notamment des personnages de policiers et détectives, dans des enquêtes visant à instaurer justice, prospérité, etc. Au début des années 90, l'innovation dans le traitement des caractères, étend le registre à différentes professions notamment médicales et paramédicales. Ces professionnels et « experts » représentés dans leur quotidien, devenaient dès lors des familles de substitution dans la dynamique de groupe qui les liait. La seconde innovation de ces séries réside dans la place accordée aux victimes mais aussi aux assassins et à leurs familles. En somme, les séries commencent à mettre en scène des personnages dont le rôle n'était *a priori* qu'accessoire dans la trame narrative.

Le recours à ces personnages «secondaires » dans l'élaboration de la trame n'est pas anodin. D'une part, il permet l'enrichissement du récit en vue de la « saturation » du monde de la série télévisée. En effet, en multipliant les personnages,

et par extension les possibles narratifs dont chaque protagoniste est porteur, les scénaristes donnent au récit la capacité de croitre exponentiellement. D'autre part, et dans le cadre particulier de l'univers des professionnels au travail, recourir à des victimes ou des criminels épisodiques permet d'instaurer des règles narratives fixes, à l'instar du roman populaire dont les séries partagent le mode de diffusion hebdomadaire et qui « impose une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à mémoire du lecteur, afin que ce dernier se retrouve et retrouve les personnages malgré les délais temporels dus à la distribution hebdomadaire et en dépit du fait que l'intrigue enchevêtre plusieurs histoires »[58]. Ces micro-récits stéréotypés, tout comme les récits formulaires des épopées et autres chansons de gestes de la littérature orale, posent des repères pour le téléspectateur de telle sorte que l'amorce d'un récit formulaire suffit pour lui à imaginer la suite. Toutefois, dans les séries contemporaines, les scénaristes évitent l'application répétée d'une formule unique. Chaque « accident » survenant au cours du travail de ces professionnels est l'occasion d'une cérémonie masquée où valsent théoriquement comme esthétiquement les reformulations successives. L'exemple le plus éloquent est l'arrivée d'un patient aux *Urgences* dans la série éponyme, qui se fait toujours selon le même rituel, dans un déploiement d'outils médicaux avec l'empressement des médecins urgentistes et des aides-soignants, le tout dans un rythme essoufflant, caractérisé par un montage saccadé.

Les métiers de la mort

Dans le cas bien précis de la série *Six feet Under*, le choix d'une famille de « croque-morts » comme protagonistes du récit est un pied-de-nez aux séries médicales. Ici, les professionnels ne se trouvent pas dans une salle des Urgences, mais dans une « *prep. Room* ». Ces « Messieurs-tout-le monde » sont loin d'être des héros ; ils n'ont personne à sauver. Dès lors qu'un personnage entre sur leur lieu de travail, il est déjà trop tard pour lui. Mais son corps sera l'objet de diverses préparations : il sera lavé, vidé de ses « humeurs » et rempli d'un liquide d'embaumement. Il sera par

[58] U. Eco, *De Superman au surhomme*, Groupe Editoriale Fabbri & Bompiani Sonzoguo, 1978, Milan, trad. de l'italien par L. Bouzaher, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 1993, p.20

ailleurs, maquillé voire restauré s'il a subi des détériorations *pré-* ou *post-mortem*. Car, comme dans les autres séries, la « prep. Room » est le lieu de prédilection des scénaristes, autant que le terrain de travail de Nate, Dave, Rico, c'est un endroit où ils vivent, échangent, se disputent et c'est surtout le lieu de la matérialisation de leur malaise métaphysique face à la mort ainsi que de leurs différentes craintes et obsessions, professionnelles ou personnelles. En effet, un autre rituel est au rendez-vous à chaque épisode : un récit liminaire de trois minutes qui relate la mort accidentelle ou après agonie d'un personnage, la plupart du temps inconnu des spectateurs et anonyme. Ce micro-récit qui survient immédiatement après le générique est séparé du reste de l'épisode par un carton indiquant le nom de la personne décédée (parfois aussi son surnom, alias, etc.) ainsi que ses dates de naissance et de décès, en somme les indications d'une pierre tombale.

Paradoxalement donc, le début de l'épisode tient dans une fin absolue. Ce mort-là est toujours soigneusement choisi par les scénaristes, souvent avec brio, parfois d'une façon stéréotypée et prévisible pour s'emboiter dans le récit premier de façon à ce qu'entre les membres de la famille Fisher et les personnages qui gravitent autour d'eux, opère une interaction avec le mort, son corps, son identité ethnique, sexuelle, etc.., ainsi qu'avec les proches en deuil. En effet, nous assistons à chaque épisode à la greffe d'un univers vers un autre. Certes, chronologiquement, les deux récits se suivent, et le prologue fait office d'entonnoir qui fait basculer la vie d'une famille dans celle des Fisher- et inversement.

La question de la temporalité est éloquente dans la mesure où le récit de la saga des Fisher semble être la suite de ce qui était l'histoire principale, le micro-récit de trois minutes. En effet, tel qu'il se présente, le prologue constitue le récit premier, celui qui amorce l'épisode. On aurait pu imaginer une inversion possible, où la disposition des récits resterait inchangée, mais où le récit premier ne serait plus un simple prologue, mais s'étalerait sur l'épisode. Le récit de la saga des Fisher deviendrait alors l'épilogue et *Six Feet Under* se rapprocherait davantage du genre de la série, en se constituant comme une anthologie des décès les plus incroyables. La forme pour laquelle optent les scénaristes est celle de la série feuilletonesque, où la mort n'étant pas le récit premier, est une sorte de pré-texte, et est instrumentalisée pour les besoins de l'affabulation.

Un nouveau tragique

Dans ces micro-récits liminaires très brefs peut s'illustrer le principe narratologique de la « détermination rétrograde », qui sous-tend toute l'analyse que fait Genette dans son « Discours du récit » et ce paradoxalement pour le genre de la série qui, par le double processus de « feuilletonisation » et de « sérialisation »[59] tend à s'écrire à l'infini, en l'absence de toute motivation préalablement établie, et de toute unité fictionnelle déterminée à l'avance. L'intérêt de ces récits est avant tout d'ordre métatextuel. Certes le principe de la motivation du récit par sa fin est à sa meilleure expression, mais cette fin qui dicte et motive les arbitrages narratifs n'est pas un équilibre provisoire de la diégèse, mais tout simplement la fin d'un personnage. Le parallèle avec l'écriture « à rebours selon le principe de la cause finale » n'est donc plus formel.

Pour mieux comprendre la poétique de cette écriture de la fin, nous emprunterons à Georges Forestier sa dramaturgie de « la catastrophe ». En effet, le dramaturge invente – comme le montre Georges Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale* − « de façon rétrograde l'enchaînement de causes et d'effets susceptibles d' « acheminer » nécessairement la « catastrophe ».[60] Ainsi, le protagoniste de cet épisode liminaire participe du « temps tragique » lequel « procède en sens inverse du temps véritable »[61], la fin étant inexorablement déterminée. C'est un pacte qui s'établit entre le spectateur avisé dès le début qu'il va être le témoin des instants finaux d'un personnage. Le spectateur est dès lors averti qu'il va participer à ce « mécanisme tragique », et assister au « passage entre l'état vivant et l'état mort qu'il (le spectateur) se représente maintenant que (le personnage) est mort ».[62]

Ce mécanisme de participation du spectateur est d'autant plus pertinent lorsque le protagoniste qui s'apprête à quitter le temps narratif est un personnage connu des

---

[59] NEL N., *Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opera, telenovela : Quels sont les éléments clés de la sérialité ?,* in *CinemAction* N.57 « les feuilletons télévisés européens ».
[60] ESCOLA M., *Le tragique, «* Corpus », GF Flammarion, 2002, p. 160.
[61] ROSSET C., *La philosophie tragique*, PUF, 1960, p.8.
[62] *Idem,* p.8

spectateurs. Le cas de Nate est très éloquent à ce niveau. Ainsi, l'épisode 213 commence par un plan où Nate est immobile sur son lit. De quoi inquiéter tout spectateur averti qui connaît déjà le rituel de chaque début d'épisode selon le pacte préalablement établi. Nate est « sauvé » par son réveil qui sonne ; il se retourne pour l'éteindre et reste donc présent dans le temps narratif. Dans cet épisode, quelques scènes plus loin, Aaron Buchbinder, le jeune homme cancéreux dont Nate s'occupait depuis trois épisodes succombera à son mal. Le cas du premier épisode de la saison trois est encore plus complexe. En effet, la saison s'ouvre dans un bloc opératoire où Nate se fait opérer du cerveau. Début d'autant plus grave que le chirurgien semble inquiet par la tournure des évènements jusqu'à en devenir grossier. Le bon déroulement de l'intervention lui échappe et la scène se termine par l'affichage de l'épitaphe de Nate. Le spectateur l'aura bien compris, il s'agit de l'annonce de sa mort. Débutent alors dix minutes de tribulations, un parcours entre visions prémonitoires, déjà-vu, et discussions métaphysiques avec son père. Nate se pose alors la même question que nous « Suis-je mort ? ». La réponse de son père renvoie à la physique quantique et comme pour décrire la condition du chat de Schrödinger : « Oui et non ». L'épitaphe revient et le 2002 qui renvoyait à la date de sa mort s'efface lentement pendant Nate dit en hors-champ : « Mon cerveau ne s'est pas arrêté. Je me suis réveillé ». Nate mourra à l'épisode 509 mais pas selon le rituel hebdomadaire. A tout seigneur tout honneur. Son agonie, à commencer par la crise de rupture d'anévrisme qu'il fait à la fin de l'épisode 508, sera relatée durant tout l'épisode qui suit à travers son hospitalisation, son coma, son réveil et enfin sa mort, pendant que Dave qui le veillait s'endort un court moment. En effet, les conséquences d'un choix narratif tel que la mort de Nate touchent la famille Fisher ainsi que leur entourage. Ce n'est donc pas un choix anodin ,de la part des scénaristes, de placer le décès de Nate deux épisodes avant la fin de la série. Les deux derniers épisodes relatent en somme les conséquences directes, une suite et une fin dictées par la mort de l'ainé de la famille.

Ainsi, le spectateur qui attend la mort d'un des protagonistes brièvement introduit, est investi d'un savoir supérieur à celui du protagoniste dont il assiste à la fin imminente. Ce micro-récit liminaire est le lieu de la collaboration entre le spectateur, qui cherche à deviner par quel moyen les scénaristes donneront la mort au protagoniste, et les scénaristes qui cherchent malgré la fin annoncée à surprendre le spectateur averti. La surprise peut être engendrée par divers retournements : la

soudaineté du décès, l'originalité de la mort choisie, mais aussi parfois par une diversion de l'attention du spectateur qui attend par exemple la mort d'un sportif essoufflé et pas celle de son coéquipier qui s'écroule sans crier gare (épisode 202).

L'intérêt de ces morts réside de plus dans la continuation du récit et leur greffe sur le récit premier, à savoir celui de la famille Fisher dans lequel le mort introduit son cadavre et sa famille. En effet, la prise en charge peut parfois donner lieu à des mésaventures, voire des « accidents de travail ». De plus, la présence de ce cadavre ne manquera pas de susciter à diverses reprises des peurs et des interrogations, souvent latentes, des deux frères Nate et Dave, ainsi que celles du thanatopracteur Rico. Notons enfin que le décès d'un personnage proche des protagonistes peut contribuer à la vitesse de renouvellement narratif, selon le principe balzacien du retour des personnages. Nous nous proposons dans cette partie, de décrire le fonctionnement d'un récit dont la fin est prévisible sans pouvoir toujours être anticipée. D'autre part, c'est au rôle que vont avoir ces morts, leurs cadavres et leurs familles dans la trame du récit premier que nous consacrerons la suite de cette partie et tenterons de dégager trois fonctions que peut avoir la mort dans sa greffe au récit premier : narrative, symbolique ou métonymique.

Everything ends

Six Feet Under appartient donc à ces œuvres qui « dérangent » et se situe dans la lignée de *Twin Peaks*, le feuilleton acclamé de David Lynch. En racontant la saga de la famille Fisher, une famille de directeurs funéraires, les producteurs et les auteurs explorent un sujet problématique tant socialement que culturellement, en somme un tabou : le cadavre. Mais en ritualisant la mort à travers un micro-récit hebdomadaire, la série met en scène l'insignifiance des lois et des codes qui régissent le quotidien face à la tragédie qu'est une mort. Le premier épisode qui relate la mort brutale de Nathanael Fisher, percuté par un bus alors qu'il tentait d'allumer une cigarette au volant de son corbillard flambant neuf instaure les règles narratives de ce micro-récit hebdomadaire : une fin brutale, par surprise, qui constitue le summum de l'action. La mort, qui était le métier de M. Fisher, et dont la famille vit depuis des années dans une

maison funéraire, les touche cette fois sans crier gare. Les décès s'enchaîneront au fil des épisodes ; et les scénaristes essaieront de multiplier les formules, à l'instar des auteurs de roman-feuilleton du dix-neuvième siècle, par une « mise en paradigme » , c'est-à-dire en développant des récits, qui bien que n'ayant aucun lien diégétique, obéissent toutefois à des schémas qui se déclinent entre identité et différence, la série composant selon Nel « un ensemble de mondes possibles fondés chacun sur un programme narratif de base et reliés entre eux par des stratégies de variation »[63].

Pour mieux comprendre les similitudes, les répétitions ainsi que les différences, nous nous proposons d'analyser le prologue de l'épisode 105 et qui relate la mort de Louise McArthur, alias Viveca St John, une actrice de films pour adultes. L'action se déroule dans la salle de bain où Viveca se prépare à un rendez-vous galant. Elle appelle son chat pour exprimer son impatience mais aussi pour le réconforter et lui assurer sa tendresse. « Ceux-là ne durent jamais »[64], lui dit-elle. Viveca s'introduit dans son bain moussant et son chat bondit sur le rebord de la baignoire, non sans faire tomber dans l'eau le chauffe-bigoudi. Viveca meurt sur le coup, électrocutée dans une expression faciale qui exprime une ultime jouissance. Si ce prologue n'est pas anecdotique, c'est qu'il permet la rencontre et la mise en scène de deux tabous, la mort et la sexualité. D'ailleurs, aux funérailles de la pornostar, les témoignages seront multiples. Une de ses collègues, raconte sans fausse pudeur ses débuts, et le support de Viveca pour elle, débutante, effrayée. « Viveca et les deux cachets d'anxiolytiques qu'elle m'a donnés »[65], ajoute-t-elle. Quant à son amant, il dira, entre deux sanglots dans une sorte d'actions de grâce « Je voudrais remercier Dieu de m'avoir donné la chance de fréquenter Viv»[66]. Enfin, après la cérémonie, une autre collègue de la comédienne remercie Nate du travail accompli : « Ses seins n'ont jamais été aussi beaux »[67].

Ces témoignages font que la cérémonie funéraire appartient au genre burlesque dans un « festival d'infractions… où l'audience est confrontée avec des propos qui

[63] *Idem,* p.65.
[64] « Those never last »
[65] « Her, and the two xanax she gave me.
[66] « Fucking Viv is at the top of my list of things I want to thank God for ».
[67] « Her tits have never looked better ».

sont bannis des discours posés, de la culture de masse et des exposés politiques ».[68] Cet épisode illustre indubitablement l'érotisation de la mort, mécanisme que crée l'attente du spectateur de cette fin annoncée, voire prévisible. Mais au-delà, il instaure ce micro-récit comme un « money shot », terme emprunté à la production pornographique où la scène finale de l'éjaculation garantissait au comédien sa paie, mais qui signifie désormais toute séquence filmique sensationnelle, mémorable ou provocatrice. Et la représentation de la mort provoque.

D'ailleurs, un des décès qui a le plus marqué les esprits des spectateurs est indubitablement celle de Dillon Michael Cooper (épisode 111), un bébé âgé de trois mois qui succombe pendant son sommeil à la mystérieuse mort subite du nourrisson. Dans un entretien avec Alain Carrazé, Alan Ball, dira que la production a reçu suite à la diffusion de cet épisode de nombreux mails qui exhortaient « s'il vous plaît, plus d'enfant »[69]. Et pourtant, ce décès, filmé du point de vue du bébé qui regarde ses parents penchés affectueusement au-dessus de son berceau, puis le petit clown souriant au-dessus de sa tête, le tout sur un air d'une boite à musique. Ce décès donc n'a rien de violent, ni de spectaculaire, un simple fondu au blanc sur lequel s'ajoutera l'épitaphe.

De plus, la mort d'un autre enfant était racontée deux épisodes auparavant (ép. 109), celle de Anthonny Finelli, âgé de 7 ans et frère de Gabe, l'ancien petit ami de Claire Fisher. Les scénaristes avaient osé réserver une mort bien plus violente à cet enfant, due à la négligence de son frère aîné qui l'envoie jouer dans la chambre de leur mère afin de pouvoir fumer de l'herbe avec un ami du lycée. Anthonny découvre dans la chambre parentale un pistolet. Au delà du choix narratif, notons la pertinence du traitement du problème des armes à feu aux Etats Unis que font les scénaristes en retournant l'arme contre l'enfant qu'elle était censée protéger. Et c'est de la chambre où Gabe et son ami fument que nous entendons le coup partir. Cette mort en hors-champ euphémise une scène d'une violence inouïe, mais elle implique en contrepartie la participation du spectateur, qui, en assistant à ce récit qui tient lieu de prologue,

---

[68] « Festival of social infractions… confronting its audience with exactly those contents that are exiled from sanctionned speech, from mainstream culture and political discourses », KIPNIS L., *Bound and Gagged : Pornography and the politics of Fantasy in America*, NY, Grove Press, 1996, p. 165.

[69] Alain Carrazé, « Six Feet Under : condoléances en série », Article paru dans le numéro 2 de la revue *Episode*, Novembre 2002, p.44-46

prévoit, suite au pacte instauré avec les scénaristes, la suite des évènements et de la tournure tragique qu'ils vont prendre. Toutefois, cette prévisibilité sera pour les scénaristes un alibi pour subvertir les attentes du spectateur dans l'objectif de créer une surprise. On n'est jamais sûr de l'identité de la victime, ni de l'heure du décès.

L'exemple le plus marquant est le prologue de l'épisode 103 qui dans la version française porte comme titre « Délivrance ». L'épisode commence en effet avec une figure connue mais nullement appréciée des spectateurs, Matthew Giraldi, représentant de Kroehner, le grand groupe spécialisé dans les pompes funèbres et qui essaie d'acheter Fisher and Sons depuis le décès de Nathanael Fisher. Giraldi est en compagnie d'une femme rousse- Mitzi qui fera d'ailleurs quelques apparitions durant la saison 2- et qui est sa supérieure hiérarchique. Les deux personnages s'apprêtent à faire une partie de golf et Mitzi après un discours sur le profit économique le presse d'acquérir pour l'entreprise trois maisons funéraires à Los Angeles. Au moment où elle s'apprête à faire son swing, une douleur déchirante à la poitrine l'arrête, Giraldi accourt sur un fond musical qui accentue l'angoisse et la gravité du moment. La délivrance évoquée dans le titre viendrait-elle de la mort subite et espérée de celle qui menace la pérennité de Fisher and Sons ? Mitzi se redresse pourtant, dit souffrir d'aigreurs d'estomac dues à son plat d'escargots pris le midi, fait un bon rot fort disgracieux, et fait son swing, qu'elle rate. La caméra suit le mouvement de la balle. Le plan suivant est celui d'une vieille femme qui lit tranquillement un livre, son chien assis docilement à ses pieds. Et c'est elle que la balle perdue de Mitzi frappera à la tempe. Elle s'écroule, devant son chien. Cette diversion sera utilisée plus d'une fois par les scénaristes, mais toujours de la manière la moins attendue par le spectateur.

Citons notamment le cas de Joshua Peter Mangsmead (épisode 205), joueur de football américain. Joshua discute avec Sam car Sam a du mal à tenir le rythme des entrainements. Joshua qui avoue qu'il n'a pas le choix, étant boursier, encourage son camarade. Après un sprint sous les directives et les hurlements de l'entraineur, Sam s'écroule sur le terrain. Ses coéquipiers ainsi que l'entraineur se précipitent pour l'aider à se relever. Sam se relève sous les acclamations et les encouragements de tout le monde. Personne n'aura remarqué Joshua qui s'écroule et dont l'épitaphe suit un fondu au blanc.

Un autre récit, surprenant est celui de ce couple qui s'est perdu dans la forêt en faisant une randonnée. Contrairement aux attentes, ils ne seront la proie d'aucune bête féroce mais feront une découverte étonnante : un squelette dans une vieille épave de voiture, celle d'un conducteur mort il y a vingt-sept ans, William Aaron Jaffe. Une fois le squelette découvert, l'épitaphe suit, laissant le couple perdu dans la forêt. Ils ont échappé au possible narratif établi dans le pacte avec le spectateur, ils s'en sortiront donc. Mais ceci est une autre histoire que les scénaristes choisissent d'éclipser subtilement. En somme, nous pouvons dire que pour créer la diversion de l'attente du spectateur, les scénaristes mettent en scène un personnage potentiellement en danger de mort afin d'écarter la possibilité d'un autre protagoniste, lequel succombera au bout des trois minutes qui constituent le micro-récit, et ce dans l'objectif de surprendre le spectateur pourtant aux aguets.

D'ailleurs, un spectateur averti l'aura bien compris, rien n'est plus inquiétant que le calme à l'ouverture du prologue. Ainsi, un simple spectacle de théâtre peut être la scène d'une mort subite, celle de Peter Burns, quinquagénaire accompagné de sa femme. Pendant la représentation, assez monotone et ennuyeuse, Peter, installé parmi le public de la pièce subit une crise cardiaque à laquelle il succombe. Son agonie bruyante provoque l'énervement dans le public qui ne comprend pas la gravité de la situation. Car si le savoir-vivre recommande le silence aux spectateurs, nul ne sait ce que prône le savoir-mourir. Les comédiens sur scène eux se demandent ce qu'ils doivent faire, rompant ainsi le quatrième mur. Comment ne pas voir dans cette mort subite et gênante d'un spectateur un clin d'œil des scénaristes et une réflexion pertinente sur le genre dramatique. Le théâtre n'est-il pas l'art où les morts se relèvent à la fin ?

Dans leur tentative de faire un topos des décès possibles et imaginables, les scénaristes narreront des morts plus violentes, soulevant des tabous tels que l'euthanasie d'un soldat revenu grièvement blessé de la guerre d'Irak, amputé de ses deux jambes ainsi que d'un bras, avec l'aide de sa sœur (épisode 511), le suicide par asphyxie de Mélinda, déprimée suite à sa séparation d'avec son mari (épisode 309) ou l'exécution de Carl, un tueur en série, par injection mortelle devant sa famille ainsi que celle de ses victimes (épisode 312). Dans ces décès, le spectateur n'attend aucune sortie possible, il connaît la future victime, l'heure et la cause de son décès. Comme le

spectateur d'une tragédie, il est le témoin de « la représentation ultérieure d'un état à un autre, (du) « mécanisme tragique »[70]. En somme,

> « *Nous entrons dans le tragique lorsqu'il a fini son œuvre. (…) Nous sommes, dès lors, comme des spectateurs immobiles devant lesquels défilent les images d'un film à l'envers : et lorsque nous avons atteint le début, ou plutôt lorsque le début nous a atteint, alors nous avons fini, nous, mais le film ; lui, était terminé au moment même où nous sommes entrés dans la salle (…)* »[71]

Rituels et transformation

Traitées sans voyeurisme ni complaisance, ces scènes de la « mort quotidienne », tout en permettant aux autres protagonistes d'exprimer leurs craintes et leurs appréhensions concernant la disparition de leurs proches, et par extension leur sienne propre, tentent donc de tracer une cartographie de la société américaine. C'est d'ailleurs dans le cadre spécifique de la société américaine que l'on peut comprendre le rituel de l'embaumement (*embalming)* dans le cadre des maisons funéraires, ces structures qui prennent en charge le corps du défunt avant l'enterrement afin de le préparer ; et accompagnent les familles en deuil en leur offrant un lieu digne et surtout un support affectif voire psychologique. Le rôle dont se trouve investie alors la salle de préparation est primordial, il s'agit du lieu, où en toute intimité et loin du regard de tous, les professionnels s'appliquent à ôter à ce corps la dimension grotesque de sa décomposition et à le conserver, en somme à faire en sorte qu'il semble plongé dans un sommeil profond plutôt que mort, refusant ainsi le visage de la mort et lui préférant celui plus réconfortant du sommeil.

Certains des épisodes qui se déroulent en grande partie dans la salle mortuaire mettent en scène des cadavres morts de façon violente, et dont les traces sont spectaculaires. C'est le cas par exemple de Thomas Romano (épisode 103). Ce boulanger industriel montrait à son nouvel employé comment nettoyer le mélangeur. Alors qu'il était entièrement dans la machine, son employé s'effraie de voir qu'un cafard a pris place au creux de sa main et appuie accidentellement sur le bouton marche. Reconstituer le corps à partir des membres détachés ne sera pas simple : Nate

---

[70] ROSSET, *op. cit.*, p. 8 à15
[71] *idem*

découvrant le corps est pris de vomissements, sans compter la discrète intervention de Claire qui, profitant du malaise de son frère, subtilisera au corps un pied pour se venger. Finalement, Rico fera preuve d'une grande dextérité pour recomposer et maquiller le cadavre.

Un autre cas est celui de Chloe Yorkin (épisode 308) qui célébrait son divorce et sa liberté retrouvée dans une limousine, avec deux amies, bouteilles de champagne à la main. Soudain, et ne tenant plus en place, elle se lève et passe sa tête par le toit de la voiture. A un carrefour, sa tête heurtera un feu tricolore. Rico qui restaurera le crâne ainsi que le visage dans les ateliers de Kroeher, chez qui il fait quelques missions, en tirera une satisfaction particulière, jusqu'à l'appeler son chef-d'œuvre, sa « Chapelle Sixtine ». Les propos élogieux d'un couple d'amis de la défunte lors de la cérémonie funéraire semble problématique dans la mesure où ils semblent plus émus par la restauration dont a fait l'objet son crâne que par son véritable corps, signe indubitable de sa mort.

D'autre part, la salle de préparation semble régie par un ensemble de codes déontologiques auxquels se familiarise au fur et à mesure le spectateur, de même qu'il s'est familiarisé avec les urgences des hôpitaux, les commissariats, etc., et entre alors de plain-pied dans cet univers si particulier. Ces rituels sont éloquents dès lors qu'arrive un dysfonctionnement en l'occurrence la visite inopinée d'un inspecteur (épisode 213). On y découvre Rico déjeunant avec sa femme Vanessa, pendant que le corps d'Aaron Buchbinder repose sur un brancard non loin de là, les places réfrigérées dans la chambre froide étant toutes prises. C'est d'ailleurs tant bien que mal que Rico et Dave essaient de cacher les bouches d'évacuation où le sang et les humeurs stagnent. Ce dysfonctionnement leur vaudra une sérieuse amende, ainsi qu'une menace de suspension d'activité et de fermeture administrative s'ils ne procèdent pas à la réparation de leurs systèmes de canalisation dans les deux semaines qui suivent. A ces manquements d'ordre sanitaire, peuvent s'ajouter des dysfonctionnements plus graves car portant atteinte à la dignité du défunt. Ainsi, Rico et Nate se racontant les films pour adultes qu'a tournés Viveca St John, ainsi que ses prouesses sexuelles se voient réprimandés par Dave (archétype de l'homosexuel n'assumant pas publiquement son choix, contrairement à Rico et Nate dont l'hétérosexualité est signe de virilité) qui leur rappelle justement les codes moraux de la profession et le respect envers tout défunt, en ayant des propos et une attitude dignes dans la salle de

préparation. D'ailleurs, Angela recrutée en remplacement de Rico à l'épisode 110 manquera à bien des règles déontologiques de la maison, par une tenue jugée indécente par les Fisher, mais aussi, par les conversations téléphoniques qu'elle tient tout en restaurant les corps. Nate lui dira d'ailleurs « Tu sais, Angela, mon frère aime un certain décorum quand tu travailles avec l'être aimé d'une personne »[72].

Car, enfin traiter le corps d'un défunt d'une façon inappropriée est un tabou, une violation, une désacralisation. Et pourtant Nate sera incapable de soulever le corps en morceaux de Thomas Romano pour le poser convenablement, et le fera tomber par terre. Après un instant d'inattention au cours duquel il vomit de dégout, il découvre qu'il manque un pied au corps. Erreur, oubli, négligence ? La suite de l'épisode nous apprendra que Claire s'en est servie pour sa revanche contre Gabe. En effet, au cours d'un précédent épisode, et pendant un moment d'intimité, Gabe demande à Claire de lui sucer un orteil, et ne manque pas de raconter cela à ses camarades de lycées qui lui « tagueront » sa voiture, le fameux corbillard repeint en vert pistache. Pendant ce temps, à la maison funéraire, Rico est fier du substitut du pied manquant : un rôti de porc subtilisé dans le frigo des Fisher. D'ailleurs, la supercherie a failli être dévoilée quand la veuve Romano prit d'assaut le cercueil dans un ultime geste d'amour afin de s'assurer de l'intégralité du corps de son époux. En effet, selon la tradition judéo-chrétienne, un corps amputé d'un membre serait indigne du paradis. Dans une espèce d'épilogue à cet épisode, le pied sera retrouvé dans un terrain vague par un chien et ramené à sa maitresse qui hurlera de frayeur. Le ton de l'épisode était donné depuis le début, avec autant d'humour, noir de préférence, on en oublierait presque l'accident tragique du début pour suivre les mésaventures du pied perdu. Le cadavre perd du coup toute sa signification tragique et sa métonymie, le pied, acquiert par conséquent la valeur d'un accessoire, d'un « *props* »[73]. La mort, archétype de la clausule est ébranlée dans son fonctionnement narratologique. Elle est un prétexte pour forger d'autres récits.

[72] « You know, Angela. My Brother likes certain decorum when you are working with someone's loved one ».
[73] Diminutif de « property », désigne tout accessoire utilisé sur le tournage et nécessaire au raccord des scènes

La fin justifie les moyens

Le paradoxe que véhicule *Six Feet Under*, et là est aussi peut-être le secret de sa réussite, réside dans l'instrumentalisation de la mort comme mécanisme de relance de l'intérêt du spectateur. Ce mécanisme de relance, s'il repose sur l'intérêt « pervers » que peut avoir le spectateur envers la mort, est utilisé par les scénaristes à une autre fin, en canalisant cet intérêt voire en le détournant vers « ceux qui restent », vers le vivant : leur famille en deuil, et plus encore vers les Fisher. La mort rompt alors la linéarité du récit en instaurant le caractère imprévisible du devenir narratif. S'il a servi à mettre en place l'intrigue, ce mécanisme sera à plusieurs reprises une solution, et permet aux scénaristes de sortir d'une « crise narrative », à savoir le moment, où le récit ne peut plus avancer avec les seuls éléments dont il dispose.

Ainsi, l'épisode 204 « Bringing Mr. Mosback home » annonce la suite du récit premier. Le prologue est des plus anodins, un vieil homme, M. Mosback, 69 ans, participe à un tour organisé en car et visite la ville de Seattle (ville où vivait Nate depuis quelques années et jusqu'au décès de son père). Arrivés à la place du marché de la ville, tous les passagers d'empressent de quitter le car, sauf M. Mosback, apparemment endormi et que la guide accompagnatrice essaie de réveiller en vain. Au cours de l'épisode nous verrons le fils et la fille du défunt essayer d'organiser les funérailles de leur père dans la maison funéraire des Fisher. Toutefois, le corps est encore à Seattle, et le transporter à Los Angeles autrement que par l'avion, dont il était phobique ou par le train (« réservé aux marchandises » selon l'expression des enfants du défunt) n'est pas de toute simplicité. Nate se propose alors de prendre l'avion jusqu'à Seattle et de ramener le corps dans une camionnette réfrigérée et suggère à Claire de l'accompagner. M. Mossback apparaît alors comme le prétexte parfait pour le retour de Nate sur les lieux de son « ancienne vie », et surtout d'introduire un nouveau personnage, Lisa, la colocataire évoquée pendant la première saison. Les spectateurs de la série savent d'ailleurs que ce sera l'élément déclencheur de la grossesse de Lisa et le bouleversement de la vie sentimentale du couple Nate/Brenda qui commençait à ressembler à un couple « ordinaire », un couple sans histoire.

Une autre mort contribuera au tournant que prend le couple est celle de Jeffrey Marc Shapiro (épisode 207), un jeune homme de trente-huit ans, menant une vie heureuse, et qu'on retrouve étranglé, pendu à sa machine de sport. Le spectateur, qui a assisté au prologue et par conséquent à la mort du jeune homme, sait qu'il ne s'est pas donné la mort sciemment, mais qu'il pratiquait la masturbation avec suffocation devant un film pornographique. Dans ce prologue par exemple, soulignons la collaboration à l'intrigue du spectateur à qui l'on donne un savoir supérieur aux personnages. Alors que la famille de Shapiro, les enquêteurs et même Rico essaient d'exploiter toutes les hypothèses pour expliquer le « suicide » apparent d'un homme qui avait pourtant tout pour être heureux, le spectateur est déjà informé de la vérité des évènements pour avoir partagé le dernier orgasme du jeune homme et assisté, complètement impuissant à sa suffocation non-maîtrisée et sa mort.

Cette mort et toutes les interrogations qu'elle suscite sera l'occasion pour les scénaristes d'introduire le personnage de Rabbi Ari, une jeune femme rabbin, et qui sera la conseillère matrimoniale du couple Nate Brenda. Les conseils du rabbin, paradoxalement, et au lieu de sceller l'union du couple, mettra en avant leurs discordances, notamment en matière de croyances religieuses. Cette digression dans la vie du couple à la veille de sa séparation contient en puissance l'attirance que pourrait avoir Nate pour les religions, voire les sectes, et par conséquent contient en puissance son adhésion, au cours de la saison finale à l'église des Quakers. Enfin, l'humour noir dictant les choix scénaristiques, Rabbi Arri fera une apparition finale dans le testament de Nate, testament qui remonte à la saison deux, et où Nate énonce sa volonté que son enterrement soit officié par elle.

D'autre part, s'il est un personnage dont l'évolution dépend directement des choix des prologues, c'est bien Rico, non seulement parce qu'il est le personnage qui accorde les derniers soins aux corps des défunts. En effet, Rico est l'archétype du personnage « latino », et dans une ville comme Los Angeles, la part des « latinos » n'est pas négligeable. C'est ce qu'il va essayer de démontrer chaque fois qu'un défunt originaire de l'Amérique latine est pris en charge, « plus que vingt pour cent » précisera-t-il. D'ailleurs c'est grâce à la mort d'un personnage pourtant inconnu des spectateurs qu'il accomplira son rêve de devenir associé. En effet, le prologue de l'épisode 212 se passe dans le salon d'un coiffeur « latino ». Une dizaine de femmes se font coiffer, dans ce qui semble être les préparatifs d'un mariage. Dans un coin, une

veille femme, Laetitia, attend, les yeux fermés sous son casque chauffant. Le coiffeur tente de la réveiller, en vain ; sa tête penche vers le côté et justifie la crainte des spectateurs avertis, Laetitia est bel et bien décédée. Nous retrouvons son corps, quelques scènes plus tard dans la salle de préparation, devant le regard contemplatif de Rico, qui apprend à Dave que Laetitia était leur voisine et leur grand-mère d'adoption. Il donnera plus de détails au fils de la défunte, un chirurgien de renommée, qui arrange les funérailles de sa mère, entre deux coups de fil.

La quinzième scène de l'épisode réunit Rico et sa femme Vanessa dans le bureau d'un notaire qui leur apprend, à leur grande surprise que la vieille dame leur a légué cent quarante-neuf mille dollars. La somme miraculeusement gagnée est la solution qui permettra à Rico de s'associer aux Fisher et de faire de « Fisher and sons », « Fisher and Diaz ». La solution narrative pour y parvenir est de la part des scénaristes, un deus ex machina, un choix que rien ne laissait prévoir, en somme, une échappatoire à une situation dont la résolution aurait nécessité l'introduction de nouveaux éléments. Afin de remédier à cette crise narrative, les scénaristes optent pour le décès d'un personnage comme un choix arbitraire ce qui facilite la vitesse du renouvellement narratif. Certes d'autres solutions auraient pu être possibles. Rico aurait pu emprunter par exemple une fois de plus de l'argent à sa belle-sœur Angelica, « qui travaille à Hollywood ». Mais cela aurait impliqué une potentielle crise au sein de la famille (scénario que choisiront au cours de la saison trois les scénaristes pour accentuer la dépression de Vanessa). C'est donc à une solution rapide, n'entrainant de conséquences que celle immédiatement voulue par les scénaristes, et pouvant éviter les scénarios « effets secondaires », ou dysfonctionnement provisoires, que les scénaristes recourent.

C'est d'ailleurs dans la perspective d'une avancée progressive du récit que nous pouvons comprendre la mort au début de l'épisode 502 de Samuel Hoviak, un camarade de lycée de Nate. Le récit liminaire qui relate sa mort est certes des plus inhabituelles. Samuel, essayant d'attraper son journal lancé par le livreur par terre et ce sans mettre pied à terre, ni serrer le frein à main de sa voiture, tombe et se fait broyer le visage sous le poids de sa propre voiture qui descend la pente doucement. C'est au cours de l'entretien de préparation des funérailles avec la veuve, et découvrant le nom du défunt, que Nate se rend à l'évidence qu'il s'agit de son camarade de lycée Sam. Nate retrouvera son autre camarade Tom Weeler au cours de

la cérémonie funèbre. Cette mort est doublement intéressante dans le cadre du récit de la vie de Nate. On pourrait voir dans cette résurgence du passé de Nate, une sorte de paralipse, « une omission d'un des éléments constitutifs de la situation »[74] où le récit « ne saute pas comme dans l'ellipse par-dessus un moment, il passe *à côté* d'une donnée ». Toutefois, précise Genette, une paralipse concerne « une période en principe couverte par le récit ». Et tout l'intérêt de la mort de Sam réside dans le fait qu'il est une intervention dans le passé de Nate, période ignorée des spectateurs et volontairement omise par les scénaristes. D'autre part, la mort de Sam et la réapparition de Tom qui en résulte seront l'occasion pour Nate de s'interroger sur son projet de vie, notamment à la veille de son quarantième anniversaire, auquel sera invité d'ailleurs par Brenda son camarade réapparu Tom. L'on pourrait même se demander pertinemment si ce n'est pas pour éviter de ressembler à ses anciens camarades de lycées que Nate a une relation extraconjugale avec Maggie, alors que sa femme Brenda attend un enfant.

Une autre apparition du passé est celle de Jennifer, l'ancienne fiancée de Dave, à l'épisode 404, après la mort du père de celle-ci, touché par la foudre. Les spectateurs connaissaient l'existence de Jennifer depuis la première saison, mais elle est demeurée un nom du passé de Dave, et un récit en puissance jusqu'à la première scène de l'épisode quatre, où son appel téléphonique réveille Dave, et permet surtout au spectateur de faire le lien entre le vieil homme foudroyé et elle. On notera par ailleurs que sa première occurrence se fait par un appel téléphonique, dans la mesure où le spectateur, ne la connaissant pas d'emblée, n'aurait pu la reconnaître en la voyant. Cette première scène, à travers l'appel vise donc à introduire un personnage peu ou pas existant dans la trame du récit premier. Et pourtant, contrairement peut-être aux attentes du spectateur, la réapparition de Jennifer ne causera aucun malentendu et ne mènera à aucune dispute dans le couple Dave/Keith, qui à ce moment-là de l'intrigue, se porte bien, malgré le départ imminent de Keith en tournée comme garde du corps d'une célèbre chanteuse. Mais c'est peut-être cette ancienne fiancée, qui donnera aux scénaristes l'idée de faire vivre à Keith une relation hétérosexuelle ponctuelle avec la chanteuse quelques épisodes plus tard, ce qui causera son licenciement.

[74] G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 134.

La mort d'un personnage peut intervenir ainsi comme un coup de théâtre, permettant de relancer l'intrigue, notamment en réintroduisant un personnage « oublié » des scénaristes pendant quelques épisodes, voire quelques saisons. Ainsi, dès le neuvième épisode de la première saison, la mort d' Anthonny Durell, permet au personnage de Gabe de revenir sur le devant de la scène, et surtout, dote le personnage jusque-là fade de Claire d'une vie sentimentale agitée, ce qui lui permettra d'avoir sa propre dynamique narrative, indépendamment de celle des autres membres de la famille.

De la même façon, durant la saison trois au début de laquelle, les scénaristes avaient fait le choix osé de marier Nate à Lisa, le personnage de Brenda semble indispensable pour la suite du récit. Le couple des jeunes mariés connaît en effet des difficultés, mais la séparation ne semble pas un choix annoncé. Pour permettre le retour de Brenda c'est vers la mort de son père que le récit penchera, un accélérateur du récit, permettant du coup une réapparition collective des Chenowith et la relance du récit, indépendamment de la relation amoureuse qui liait Nate et Brenda.

Toutefois, le recours à ce mécanisme de la part des scénaristes repose sur un pari, celui de la mémoire du spectateur, censé reconnaître, dès les premières images, le personnage qu'on a pourtant omis du récit pendant un certain temps. C'est ainsi que réapparait Sarah, la sœur de Ruth dans le prologue de l'épisode 506, après une omission de plus qu'une dizaine d'épisodes. Ce n'est pourtant pas elle la victime d'un accident quelconque, mais Fiona, une de ses amies avec qui elle randonnait. Les spectateurs qui auraient longuement fréquenté la famille Fisher auraient reconnu, de nom certes, en Fiona, l'artiste sculptrice, évoquée à maintes reprises comme étant l'initiatrice de Nate à l'amour. Fiona fait donc une mauvaise chute d'une falaise et en décède. Il est vrai que le mécanisme narratif qui consiste à faire mourir des personnages pour réintroduire dans la trame leurs parents ou leurs proches est désormais connu des spectateurs qui auront suivi une cinquantaine d'épisodes jusque-là. Mais, les conséquences de ce prologue seront doubles. La mort de Fiona et la grande tristesse qui en résulte pour Nate, rapprocheront ce dernier de Maggie et l'éloigneront davantage de sa femme Brenda. D'autre part, remettre en scène Sarah est un moyen judicieux pour permettre à Ruth de mettre ses distances avec George son second mari, George dont l'introduction a été pertinemment liée à la mort de Dorothy Sue, l'épicière chinoise assassinée au cours d'un braquage à l'épisode 311. Rappelons

en effet que c'est pour présenter ses condoléances à la famille de la défunte qu'il se présente chez les Fisher et Ruth, terrassée par la disparition de sa belle-fille Lisa, lui tombe dans les bras. Ceci prouve encore une fois que la série met en échec la notion de fin que peut véhiculer la mort en l'investissant d'une dynamique narratologique et par extension sémantique.

La mort comme un commencement

La mort d'un protagoniste dans un récit liminaire et la greffe de son « histoire personnelle » sur la saga des Fisher implique pour les membres de la famille Fisher le début d'un long processus en vue de dépasser leurs craintes et un pas de plus dans « l'intimité » qui manque à la famille. Car les morts ne disparaissent jamais, et reviennent d'outre-tombe hanter la conscience de ceux qui s'en occupent. Pour montrer la portée métaphorique que peuvent avoir les morts dans la quête initiatique d'un personnage, citons les différentes occurrences de l'apparition de Nathanael Fisher aux différents membres de sa faille puis les « revenants » auxquels il se trouve affronté durant les diverses saisons Dave. En effet, et même si Nathanael Fisher décède dès les premières minutes du pilote, il hantera la conscience de sa famille et comme le père de Hamlet, apparaîtra en temps de crises ; crise de conscience des personnages certes, mais aussi et surtout crise narrative, et crée dès lors une diversion de l'attention du spectateur, l'emmenant vers un genre plus fantasmagorique mais non moins réaliste, en somme dans un univers lynchéen, que revendique quelquefois la série de Allan Ball, comme il le précise lui-même.

Le Patriarche représente en effet tour à tour la conscience de Ruth, la veuve adultère, de Dave, incapable d'assumer son homosexualité et à chaque fois qu'il est confronté par ailleurs à des difficultés au sein du couple qu'il forme avec Keith ; mais aussi à Nate, et représente l'instinct de mort qui pousse tout au long de la série l'ainé de la famille vers l'autodestruction, et enfin à Claire, adolescente dont les choix sont toujours hésitants.

Hormis les apparitions du patriarche de la famille, deux défunts auront un rôle important dans le processus que fait Dave afin de dévoiler son homosexualité. Le premier est celui de Viveca St-John, décédée à l'épisode 105. En effet, elle correspond

au fantasme masculin classique, et représente la génération des actrices de charme qui ont dû nourrir les fantasmes de Nate et de Rico durant leur adolescence comme le montre la discussion enflammée qu'ils ont autour de ses films. De cette communauté virile, Dave se sent exclu. Et c'est le corps de Viveca − seul corps qui garde une dimension indécente par opposition aux autres corps souvent étalés nus dans la salle de préparation − qui le nargue et lui reproche son anormalité. Comment ne pas « s'émouvoir » devant de tels charmes ?

Il faudra cependant attendre la fin de la saison, en l'occurrence l'épisode 112 pour que Dave se décide à avouer non seulement à sa famille, mais de plus à la paroisse où il est diacre son orientation sexuelle. Le prologue de l'épisode 112 se passe en effet une nuit dans une rue déserte où deux jeunes homosexuels retirent de l'argent à un distributeur. Ils se font aborder par deux hommes en voiture, agressifs et aux propos ouvertement homophobes. Si l'ami de Marcus réussit à fuir en courant, Marcus lui se fera frapper jusqu'à la mort. Il apparaît alors de toute évidence que Marcus représente l'homosexualité cachée de Dave et le tourment que cela lui provoque. Ainsi depuis le moment où il arrive dans la salle de préparation, le corps de Marcus ne sera jamais inanimé aux yeux de Dave, mais ce corps meurtri de coup ne cessera de lui adresser des reproches voire des accusations. « C'est toi qui m'as fait ça », lui dira-t-il à maintes reprises. Au cours de l'épisode, Marcus suivra Dave dans tous ses déplacements, notamment à la paroisse où il est diacre et où une rumeur court sur l'homosexualité du prêtre. Dans une Amérique puritaine, et dans une paroisse qui s'agite face à cette rumeur, Dave, encouragé par la présence du corps meurtri de Marcus, reconnaîtra, face au conseil des diacres conservateurs qu'il est lui-même homosexuel. Ce n'est qu'alors que se substituera le corps de Marcus − habilement maquillé par le thanatopracteur Rico − à celui rué de coups.

C'est à ce processus, désormais familier pour les spectateurs, de discussion d'outre-tombe, que feront appel les scénaristes à la fin de la saison trois, afin d'élucider la disparition mystérieuse de Lisa dans une scène fantasmagorique, représentant les limbes de la série, où se mêlent des éléments ludiques voire oniriques (l'au-delà est donné comme une fête foraine géante, où les enfants jouent gaiement avec des adultes) à des personnages morts, Nathanael Fisher ou Anthonny Finelli par exemple, mais aussi des personnages dont le sort semble plus mystérieux, Gabe disparu à la fin de la saison 2 mais encore Lisa dont la disparition suscite de multiples

questions. La scène qui suit précise les doutes des spectateurs : Nate, au lit est réveillé par un coup de fil des policiers. On vient de retrouver le corps de Lisa. Tout cela crée une diversion du genre réaliste auquel semblait appartenir la série, diversion qui n'est pas uniquement reliée à des choix de réalisation, mais qui paraît en effet, un moyen de sortir d'une impasse narrative.

Le corpus analysé est loin d'être exhaustif : les cinq saisons comptent soixante-trois épisodes et la série compte plus de morts que d'épisodes. Et ce n'est pas un simple choix esthétique que de faire de la mort un prologue à chaque épisode. Loin d'en être la fin, elle en est le début voire le pré/texte. A cet égard elle prolonge le procédé narratif utilisé dans une autre série américaine, à savoir *Desperate Housewives* qui met en scène une mort qui précède l'histoire, et où la narratrice, à l'instar de Chateaubriand fait son récit d'outre-tombe. Si elle constitue un point de rencontre entre la production et la réception par une connaissance de la formule que l'on donne au spectateur, la mort a aussi une portée métaphorique, car il ne faut pas l'oublier, l'œuvre étudiée est une œuvre télévisuelle. De ce fait, il semble nécessaire que les scénaristes incluent dans leur écriture une dimension capable d'émouvoir tout spectateur qui n'aurait pas été exclusivement séduit par le processus narratif. Et la mort est un sujet sensible.

REVES, PHANTASMES ET

APPARITIONS D'OUTRE-TOMBE

***« Qu'est-ce que la vie ? Un délire.
Qu'est donc la vie ? Une illusion
Une ombre, une fiction
Le plus grand bien est peu de chose,
Car toute la vie n'est qu'un songe,
Et les songes mêmes ne sont que des songes ».***

Calderon, *La Vie est un songe,* réed. Paris, éd. Garnier- Flammarion, « Bilingue », 2003

Rêver tout haut, rêver en images

Les premières scènes de *Six Feet Under* relatent une situation paradoxale. Alors qu'il vient d'apprendre le décès de son père, Dave n'a aucun moment pour se recueillir. Il doit, selon les exigences de son métier, veiller au bon déroulement des funérailles d'un client, en préservant son calme. Toutefois, au bout de quelques minutes, Dave qui ne gère plus sa situation de stress, pousse un hurlement. Le plan qui suit, enchaîne sur les funérailles qui se poursuivent dans la même ambiance de recueillement. Dave a-t-il hurlé ou pas ? Une chose est sûre cependant ; la gravité de la

situation et l'oppression que ressent Dave ont besoin d'une forme d'exutoire, fusse-t-il uniquement rêvé, fantasmé par le personnage.

Contrairement aux normes de la bienséance, les scénaristes lèvent le frein de l'autocensure, et offrent ainsi à leurs personnages la possibilité d'exprimer ce qu'ils ressentent. Ils donnent aux spectateurs, par la même occasion, la possibilité de voir les idées les plus noires ou les envies les plus sauvages des protagonistes. Ce défouloir ne heurte en rien le réalisme de la série puisque les personnages libèrent leur vraie nature par des délires fantasmagoriques. Ces délires sont une fiction dans la fiction, en somme une mise en abîme. Le récit se dédouble en deux strates : celle qui correspond à la réalité que vive chaque protagoniste et celle qu'ils inventent. Ce dédoublement n'est pas anodin puisqu'il peut avoir une double fonction. Sur le plan psychologique, il permet au spectateur de mieux connaître le personnage dont il voit l'évolution à travers la mise en scène de son intériorité. Dans cette perspective, ces délires fantasmagoriques opèrent comme des focalisations internes, facilitant de fait l'empathie avec le personnage, voire une identification à ce protagoniste.

Le second enjeu de ces fantasmes mis en images est narratif. Il découle du réalisme des scénarios imaginaires, comme de leur mise en scène vraisemblable. D'autant plus que ces scènes rêvées viennent le plus souvent à la suite d'un événement dont ils semblent le prolongement chronologique. Il devient du coup difficile pour un spectateur, de différencier ce que vit un personnage dans le récit de la fiction à ce qu'il invente pour s'échapper à une version des faits qui ne lui convient pas. Les scénaristes auront recours plusieurs fois à ce principe diversion pour entraîner les récepteurs sur une piste qui n'est pas la bonne. La surprise des spectateurs naît deux fois. Une première fois quand ils découvrent la version contrefaite et la seconde quand ils réalisent la contrefaçon.

Si ces délires fantasmagoriques mis en images sont surprenants, le procédé en tant que tel n'est pas nouveau. Ainsi *Ally Mc Beal* ou *Scrubs* doivent une partie de leur succès aux « rêves à haute voix et tout en image» de leurs protagonistes. Et la série *Rescue Me,* qui met en scène les aventures du pompier irlandais Tommy Gavin ébranlé dans sa foi, montre les visions étonnantes de Dieu et de la Vierge Marie par le même procédé. Toutefois, *Six Feet Under* justifie la mise en scène de ces phantasmes par la spécificité thématique de la série. En effet, la série tourne autour de la mort au

quotidien. De plus, elle met en scène une famille « (dé)composée d'individus aux caractères les plus improbables les uns que les autres, et qui subit les tours du destin. Ces situations guère ordinaires justifient le désir des personnages de s'échapper à la réalité. Ainsi, la vision de Dave, hurlant sa détresse alors que les circonstances exigent de lui qu'il garde son sang-froid s'inscrit dans la logique de la série, qui fera de cette technique narrative l'un de ses principaux signes distinctifs. Les faux-semblants ne sont-ils pas d'ailleurs des choix qu'auraient pu inculquer les scénaristes à leurs personnages si le bon sens le permettait ? Enoncés sous formes de rêves, ces arbitrages ne sont pas tout à fait écartés par les scénaristes au profit d'une version plus plausible, ils sont énoncés sur un mode « affabulant ».

L'épisode 106 intitulé « The Room » offre une variante de ces rêves mis en images. Dans cet épisode, Nate découvre que son père occupait par intermittence une chambre, qui était échangée contre services funéraires. Ce local fut « réquisitionné » pour l'enterrement à titre gracieux de la femme du propriétaire. Nate visite les lieux, surpris que son père ait pu cacher l'existence de cette pièce à sa famille. Il y imagine alors tous les scénarios possibles dont a pu être témoin cette chambre : son père écoutant de la musique, fumant des joints et même s'offrant les services d'une prostituée.

La première fonction que semblent avoir ces rêves en image est une fonction de libération et permet aux personnages d'énoncer ce que leur sur-moi les empêchent de faire en vérité. Ainsi, à l'épisode 202, alors que Nate souffre de cacher à son entourage sa malformation artério-veineuse, et peine à la révéler, une saisissante scène d'aveu nous montre le jeune homme révéler à Brenda sa maladie diagnostiquée suite à l'accident de circulation qu'ils ont eu ensemble. Nous comprendrons tout de suite après, que cet aveu n'a jamais eu lieu. Le même mécanisme se répète entre Brenda et sa belle-mère Ruth dans une scène au réalisme bouleversant. Ainsi, lors de la réception organisée par sa mère, Brenda s'imagine avouer à Ruth le fait qu'elle a participé la veille à une orgie. « J'ai passé la nuit à faire l'amour avec un couple du comté d'Orange, lui confie-t-elle, [...] dans une fête échangiste. Ils avaient un vibromasseur japonais high-tech qui stimule le clitoris par de petites décharges électriques. Et ils m'ont invitée à les rejoindre. », avoue-t-elle. Le décalage de la situation ne peut qu'interpeller l'incrédulité des spectateurs que la suite de la scène confortera. Une

variante de cette fonction de libération est présentée à l'épisode 307. Une scène qui fonctionne à merveille (car les personnages concernés sont par définition si« bizarres » qu'il est difficile de distinguer le délire de la réalité) nous montre Arthur Martin s'en prendre avec véhémence à Ruth, en lui hurlant d'aller se faire voir sur la lune au lieu de perdre son temps à l'épier ! Mais comme en atteste la technique habituelle de *Six Feet Under*, un retour au plan initial nous indique qu'il ne s'agissait en réalité que d'une supercherie. Toutefois, la scène est imaginée du point de vue de celui à qui l'on dit ses quatre vérités et non de celui qui avoue.

La culpabilité des personnages semble être la source de ces rêves qui acquièrent une fonction expiatoire. Ainsi, lors d'une scène pour le moins troublante, une fillette se présente à Nate, et lui annonce qu'il l'a tuée sept ans plus tôt en poussant Lisa à avorter. Puis apparaissent un petit garçon, une adolescente, une multitude d'enfants, tous morts à l'état embryonnaire alors qu'ils résultaient de la frivolité de Nate. La suite logique ne pouvait être que le réveil du jeune homme. D'autre part, à l'épisode 212, soit quelque temps après l'homicide qu'a commis le policier alors qu'il intervenait dans un quartier difficile, Keith imagine qu'un collègue lui annonce son inculpation dans l'affaire du meurtre « par légitime défense ». En fait, son pistolet était un jouet. Et s'il n'était pas mort, il aurait fini par découvrir un carburant propre réduisant notre dépendance au pétrole. Finis le conflit au Moyen-Orient et la menace d'une troisième guerre mondiale ! ». Les scénaristes jouent dans cette scène à pervertir le principe de causalité, laissant Keith imaginer un enchaînement d'actions qui auraient déclenché une catastrophe par effet papillon.

Un autre exemple éloquent est celui Brenda à l'épisode 409. En rentrant chez elle, Brenda surprend Nate assis dans son canapé et la tête entre les mains. Après des mois de distance, celui qu'elle considère comme l'homme de sa vie, sans toutefois réussir à lui faire avouer ses sentiments, lui ouvre enfin son cœur et confie : « Je voulais que Lisa s'en aille, sorte de ma vie. Ça aurait dû être moi ». Le jeune homme est rongé par la culpabilité depuis la mort de sa femme Lisa. Mais quand son interlocutrice lui assure que des gens ont besoin de lui, à commencer par elle-même, le veuf se met à vociférer : « C'est justement le problème, espèce de salope névrosée et égocentrique!». Ce que Brenda fait dire à Nate dans son rêve éveillé, c'est sa dépendance vis-à-vis de lui. En effet, la jeune femme qui commençait pourtant à construire sa vie avec un autre homme, Joe, exprime ainsi la culpabilité qu'elle ressent

d’entretenir parallèlement une relation « adultère » avec Nate. Les scénaristes jouent aussi la carte du rebondissement, car, avant que la scène ne devienne l’expression du ressenti de Brenda, l’apparition de Nate est réaliste. Il est presque impossible de distinguer les deux strates de la fiction, et de savoir que Nate appartient non pas à la « réalité » des évènements vécus par Brenda, mais à la fiction qu’elle s’invente.

Il serait pertinent de noter, comme nous le développerons plus tard, que Brenda joue à « inventer » des récits. Durant son enfance, elle joue à être la petite fille *borderline,* à la limite de la schizophrénie. Le récit des expériences auxquelles elle est livrée est consigné dans un livre *Charlotte light and dark*. Ce livre est une mise en abime, la fiction de Brenda dans le récit qu’est *Six Feet Under*. La seconde mise en abîme découle du livre que se met à rédiger Brenda au début de la saison 2. Pour relater les aventures sexuelles de son a*lter ego* dans le roman, la jeune femme n’hésite pas à vivre ce qu’elle consigne dans son récit. Ce n’est pas sans surprise que les spectateurs la verront se présenter aux étrangers qu’elle « fréquente » sous le nom de Candace Bouvard ; un nom qu’elle a voulu à connotation française.

Comme nous l’énoncions plus haut, ces fantasmes mis en images sont pour les personnages une façon d’affabuler une réalité qui ne leur convient pas. C’est d’ailleurs la forme de « rêves éveillés » la plus fréquente dans la série. Ces scènes résultent du caractère fantasque des protagonistes tout comme du principe de diversification appliqué par les scénaristes. Ainsi, à l’épisode 108, Claire s’adresse à trois de ses camarades de classe qui révisent en face d'elle dans la bibliothèque. Elle les imagine dans une dizaine d'années : l'une comblée par son foyer, l'autre carriériste à en perdre toute vie privée, la troisième décédant d'un cancer des ovaires avant 30 ans. Une fois de plus, les auteurs de la série mettent à profit le récit pour interroger le principe de causalité. Toutefois, par cette scène, les scénaristes s’éloignent du réalisme des autres séquences narratives, entraînant lé récit vers un genre moins régi par la vraisemblance.

Ainsi, une scène merveilleuse montre Ruth (qui vient de prendre un ecstasy par inadvertance), gambader dans la forêt en pleine nuit. La scène filmée avec un étalonnage à dominante bleue nous indique d’emblée que Ruth est déconnectée avec la réalité. Nous la voyons suivre un ours sur pattes qui la guide à son défunt mari en train de réparer le corbillard qui lui sert de véhicule de fonction. Pour finir, Ruth découvre sous le capot de la voiture sa propre tombe... dont l'épitaphe n'indique pas encore de

date de décès. En terme de symbolique, cette scène représente évidemment le deuil que peine à effectuer Ruth, refusant de s'engager corps et âme dans sa relation avec Hiram le coiffeur. Sur un plan narratif, elle permet de confronter Ruth à son mari défunt et par extension aux possibles narratifs dont il était porteur.

Dans une autre scène à l'épisode 208, c'est Dave qui a une vision de Keith auréolé et nimbé de lumière tel Jésus attablé avec ses apôtres. Sous couvert d'une fiction dans la fiction, *Six Feet Under* marque son attachement à la religion tout en bousculant les conventions. En effet, le Jésus que représente Keith est un noir, afro-américain, opposé à la figure hollywoodienne du Christ.

Dans certains de ces rêves, les scénaristes ajoutent au pari narratif une esthétique musicale audacieuse. Ainsi, après Claire qui à l'épisode 103 fait son show, et Dave qui se voit pour quelques instants sur une scène de Broadway à l'épisode 110, Nate se prête à une scène musicale endiablée : en l'occurrence, il s'imagine en rock-star rendant hystériques toutes les minettes du coin! La chanson qu'il interprète est tirée de la comédie musicale *Dreamgirls* justement évoquée par Dave au début de l'épisode. Il ne faut pas oublier en effet que Michael C. Hall, qui incarne Dave est un comédien habitué aux planches de Broadway.

Claire de son côté, livre à l'épisode 506, une version remaniée de *You Light Up My Life*, un texte de Joseph Brooks interprété par Kasey Cisyk et repris avec succès par Debby Boone en 1977, puis par Patti Smith, Le Ann Rimes ou encore Whitney Houston. Quand Claire la scande debout sur son bureau et sous les feux des projecteurs, cela donne : « Vous remontez sur mes cuisses. Vous me collez aux fesses, vous serrez mon entrejambe. Vous gâchez ma journée et vous me tapez sur les nerfs ! ». Claire dédie cette chanson à ses collants, accessoire exigé dans l'entreprise où elle occupe un poste administratif en intérim.

Trois saisons plus tôt, les rêves de Claire nous emmenaient dans une danse endiablée devant le jury d'entrée de LAC Arts, conclue de manière... pour le moins abrupte puisque la jeune fille, bloquée dans une posture de grand écart, s'arrache une jambe en tentant de reprendre une position normale ! Cette scène jouée dans le parfait tempo (avec l'aide d'une doublure) parodie le film *Flashdance* dont elle reprend le thème musical. La scène s'achève avec l'examinatrice qui rappelle Claire à la réalité avant de lui faire passer un entretien classique.

Sur un registre différent à l'épisode 407, une vision délirante de Ruth la confronte aux têtes des ex-femmes de George enfermées dans des bocaux numérotés de 1 à 6 ! Et quand la septième « heureuse élue » exhorte ces créatures diaboliques à lui révéler les secrets enfouis dans le passé sombre de son mari, elles partent d'un rire mécanique qui donne froid dans le dos. Ce que Ruth époussette s'avère en fait être la collection de roches de son mari George, un éminent géologue.

Enfin, les scénaristes utiliseront le même mécanisme pour « causer » la mort de Mme Sheedy dans le prologue funéraire de l'épisode 402.Volontiers provocatrice, l'introduction met en scène le délire de Mme Sheedy qui croit à une vision divine lorsqu'elle aperçoit, flottant dans le ciel, une peuplade d'anges... qui ne sont en réalité que de vulgaires poupées gonflables échappées d'un 4x4 ! Une manière de mêler le sexe et la religion qui rappelle l'affiche du film *Larry Flint*. Une fois de plus, le rêve sert de prétexte aux scénaristes pour aborder un sujet tabou tel que la sublimation du sexe par la religion.

L'autre fonction que nous attribuons à ces délires fantasmés est une fonction de compensation. Ainsi, après des nuits d'angoisse et des centaines de coups de téléphone (jusqu'à l'enregistrer dans le registre des « Personnes disparues »), Nate a la stupeur de voir Lisa rentrer à la maison comme si rien ne s'était passé ! Il l'invective d'abord par réflexe puis, trop heureux de la savoir en vie, la serre fort dans ses bras et fond en larmes. A l'épisode d'après, tandis qu'il regarde un épisode de *Sesame Street* (1 rue Sésame) avec Maya à la télévision, Nate imagine un énième scénario de la mort (supposée) de Lisa : celle-ci retire ses vêtements et s'enfonce dans la mer, pour ne jamais en revenir. Cette vision renvoie, selon un drôle de parallèle, à celle de Nate s'enfonçant lui-même dans des eaux sans fond au cours de l'épisode 201.

Toutefois, ces rêves en images sont loin d'être tous plaisants ; ils peuvent parfois tourner au cauchemar. C'est le cas des visions qu'a Dave après son accident survenu à l'épisode 405. Dave qui s'est fait agresser par un autostoppeur portant un capuchon rouge, voit son agresseur dans un délire hallucinatoire à trois occurrences au moins. A l'épisode 408, alors qu'il suit la messe récitée par le père Jack, David imagine ce dernier violenté par l'agresseur qui a traumatisé le cadet des Fisher. Prenant son courage à deux mains, Dave inverse les rôles. La victime d'hier devient un héros

en fondant droit sur le malfaiteur, en introduisant un pistolet dans sa bouche et en appuyant sur la gâchette sans l'ombre d'une hésitation. Le registre de cette scène héroïque ainsi que son rythme qui en fait une véritable scène d'action permettent aux spectateurs de se douter qu'il n'en est pas de même dans la « réalité » que vit Dave. Il en est de même à l'épisode 511. Attendant au volant de son camion que le feu passe au vert, David aperçoit de l'autre côté de la voie un auto-stoppeur au visage masqué par la capuche de son *sweat* rouge sang. Puis l'inquiétant inconnu se « téléporte » à la place du mort et recrache les yeux de Nate sous ceux de David, épouvanté de découvrir l'identité de son interlocuteur : il s'agit de Jake, son agresseur. Nous appellerons la fonction qui met en place ces cauchemars, la fonction de projection. Cette fonction sera mise en scène littéralement à l'épisode 512 où Dave combat cet agresseur au capuchon rouge qui le hantait depuis plusieurs épisodes. La lutte se termine par le dévoilement de la véritable identité de celui que masquait le capuchon : il s'agit de Dave lui-même. L'agresseur n'est en fait que la projection de ses peurs et la métaphore de ses démons intérieurs.

Brouillage des pistes narratives

A l'épisode 502, Brenda accompagne Nate et Maya dans l'Idaho où est célébrée la commémoration du décès de Lisa. La thérapeute fraîchement diplômée doit alors annuler un rendez-vous avec son patient Byron. Le jeune névrosé l'appelle en pleine crise de panique. Menaçant très clairement de sauter du pont sur lequel il se trouve actuellement perché si elle refuse de l'écouter, une vue plus éloignée nous le montre ensuite assis sur son canapé devant la porte fenêtre, ce qui donne l'illusion qu'il se tient véritablement sur un pont. A cela s'ajoute le fait que le bruit de la circulation qui trouble Brenda s'avère provenir du climatiseur. Cette scène en trompe l'œil est en apparence anecdotique puisqu'elle est sans incidence sur la suite du récit. L'enjeu des scénaristes se situe à un autre niveau, celui de montrer comment, par des trompe-l'œil, la série brouille les pistes narratives. Cette idée conforte une fois de plus l'hypothèse des versions possibles, puis que c'est un embranchement possible que les scénaristes mettent en scène sous forme d'un récit dans le récit.

L'application la plus troublante a lieu à l'épisode 510. Elle reprend le même cadre de la scène qui clôturait l'épisode précédent au cours de laquelle Nate s'évanouissait subitement. Mais, au lieu de s'écrouler à terre, Nate se relève. Maggie lui dégourdit cette fois-ci le bras et évoque à ses côtés leur avenir commun, chacun ne souhaitant blesser personne sans pour autant refouler ses sentiments envers l'autre. Même s'il s'agit d'un délire de Nate, cette version des faits auraient bien pu avoir lieu, pour peu que les scénaristes y aient vu une suite intéressante pour la série. Toutefois, ayant arbitré une autre fin pour leur personnage, ils ne peuvent s'empêcher de l'énoncer sur un mode illusoire. Dans l'économie du récit, un possible écarté par les scénaristes peut donc rester dans le récit dans une version parallèle à celle qui s'inscrit dans la continuité syntagmatique de la *fabula*.

Nathanael Fisher : la conscience d'outre-tombe

L'épisode 203 voit l'apparition d'un personnage singulier. Les Fisher reçoivent une médium qui organise les obsèques de son défunt mari, décédé au terme d'un long et douloureux cancer. Ressentant la souffrance des lieux, celle-ci réconforte tout à coup Nate, en lui assurant que « tout va s'arranger ». Elle déclare par ailleurs aux deux frères sans s'adresser à l'un en particulier (mais il n'est pas difficile de deviner...) : « Je vois la venue d'un enfant ». Ces prémonitions semblent être les rares moments où le récit fait une prolepse. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux « cadavres », *Six Feet Under* met en place un mécanisme qui deviendra une tradition de la série : le dialogue avec les morts.

Outre leur père, il arrive ainsi à Nate et à David d'échanger avec un de leurs défunts « clients » dont l'histoire les touche particulièrement : le meurtre homophobe de Marcus Foster, Jr. plaçait par exemple David face à ses propres démons à l'épisode 212. L'accident fatal à Sam Hoviak, l'ami de Nate du temps du lycée, lui permet de revenir sur un épisode de son passé par un dialogue à bâtons rompus avec le défunt. Les propos de la médium sont donc tout à fait ancrés dans le vécu des Fisher. Mais, quand Nate confie à son frère avoir parfois l'impression de ressentir la présence de feu

leur père, Dave affirme ne pas partager son impression. Et pourtant Nathanael avait expliqué à son fils la raison pour laquelle il ne figure dans le testament de son père qu'au titre de 50% des parts de l'entreprise de *Fisher &Sons :* « Il faut assurer la continuité. Et tu n'auras jamais d'enfants... ». Nathanael pointe ainsi du doigt l'homosexualité de son fils dans un discours moralisateur d'outre-tombe. Durant toute la série, Nathanael apparaît comme la conscience morale des membres de sa famille.

Il n'hésite pas à stigmatiser par exemple le choix de Nate de s'établir avec Lisa. Le père établit un parallélisme entre leurs destins respectifs : « Tu es directeur de pompes funèbres malgré toi, comme ton vieux. Tu as épousé par devoir la femme que tu as mise en cloque, comme ton vieux ». Des propos qui paraissent pourtant sortis des pensées de Nate qui tente de se défendre contre le parallélisme qu'énonce son père ou que révèle sa conscience : « Je n'ai pas abandonné, contrairement à toi. J'aime ma famille ! ».Le père de Nate le place ainsi face à ses sentiments en pointant du doigt la facilité de l'amour qu'il prétend porter à sa femme alors qu'il reste à ses côtés par simple acquis de conscience. Le fantôme de Nathanael Fisher utilisera le même procédé à l'épisode 504 pour commenter l'union de Nate et de Brenda : « Le temps passe vite quand tu fais semblant de t'amuser. Le temps passe vite quand tu prétends aimer Brenda et cet enfant qu'elle désire tant ».

Des prémonitions à la prolepse

En plus de son rôle de gardien de conscience de sa famille, Nathanael Fisher a un rôle narratif important. En effet, la structure de la fiction progressive empêche l'apparition des prolepses. Le récit se construit petit à petit et la vision d'ensemble manque. Les scénaristes ne peuvent donc s'aventurer à forger des prolepses, de peur de ne pouvoir les ancrer dans le récit, dans le respect de la chronologie et de la cohérence de la *fabula*. C'est alors que Nathanael Fisher apparaît comme investi d'une mission narrative, celle d'énoncer, d'outre-tombe, et selon le mode de la prémonition et non de la préméditation narrative, d'éventuels rebondissements. Libre alors aux scénaristes d'arbitrer pour permettre leur avènement, ou alors d'opérer un amuïssement de ces possibles. La logique narrative est de toute façon conservée

puisque les propos énoncés n'engagent que leur auteur. Et le personnage qui les clame est mort, donc évolue en totale autonomie des autres protagonistes, menottés par la cohérence de la trame narrative.

Ainsi, lors de leur conversation imaginaire, Nathanael déclare à celle qui fut sa femme jusqu'à son décès qu'il « mettrait bien une petite pièce » sur le Russe Nikolai. Le conseil que donne le défunt à sa veuve est-il une promesse d'une suite déjà annoncée ? Les scénaristes relèveront le défi de cette recommandation puisqu'au cours de la saison 2, Ruth entreprend une relation avec son employeur.

Le destin de Gabe, le petit ami de Claire passe à deux reprises par les prédictions de feu M. Fisher. A la fin de la première saison, ce que dit le père à sa fille n'augure rien de bon pour le jeune homme qui a été hospitalisé quelques jours plutôt après une tentative de suicide. « Il va bientôt me rejoindre » annonce le père. Cette prédiction met en avant l'hésitation des scénaristes quant au sort du jeune homme. D'ailleurs sa dernière apparition à l'épisode 203 présage sa fin prochaine. Claire le laisse en effet sur la route après qu'il ait tiré sur un conducteur. Est-il véritablement mort ou continue-t-il à vivre ? L'ellipse que font les auteurs de la série laisse son caractère en réserve, puisque son sort n'est pas tranché. C'est à l'épisode 313, après la disparition de Lisa, que Claire suit la trace de son père dans un rêve fantasmagorique censé représenter l'au-delà. Elle est amenée à retrouver Gabe, Lisa et un bébé dont elle finit par comprendre qu'il s'agit de celui qu'elle n'a pas mené à son terme.

Une scène qui renvoie à celle, tout aussi troublante, de l'épisode 210 au cours de laquelle Nate imaginait une rencontre avec tous les enfants qu'il avait « tués » en contraignant leur mère à avorter. L'apparition de ce bébé qui n'a jamais vu le jour relance la problématique de l'avortement. Dans une série qui souligne les tabous un par un, représenter un bébé qui n'a jamais vu le jour illustre le parti pris des scénaristes quant à la question, et laisse les spectateurs sceptiques. Cette scène, sortie de l'imagination de la jeune Claire, n'est en aucun cas la preuve que Gabe est mort, si ce n'est par la présence d'autres défunts. La prémonition de la jeune fille laisse une incertitude dans l'esprit des spectateurs et une marge de manœuvre aux scénaristes puisque rien n'est tranché.

Nate et Lisa : accusations posthumes

Sortie tout droit de l'imagination du père désormais seul en charge de sa fille, Lisa apparaît à Nate déguisée en pétunia. La métaphore est inspirée par la comptine qu'il chantait à Maya le matin même : *I'm a lonely little petunia in an on onion patch (x2) and all I do is crying*. (Je suis une petite pétunia solitaire dans un rang d'oignions. Je ne fais que pleurer). Dans ce rêve surréaliste, Lisa supplie Nate de construire un avenir : « La vie est pleine de souffrances, fais-toi une raison ! ». Si elle l'oriente dans un premier temps vers Maile (la jeune femme rencontrée dans la garderie de chiens), ce n'est que pour mieux le jeter dans les bras de Brenda quelques instants plus tard : « Si tu te remets avec elle, alors je serai bel et bien morte ». Sous couvert des désirs de la défunte, Nate prévoit ses propres choix. Lisa « apparaîtra » par ailleurs à Brenda qui célèbre son mariage avec Nate au début de la saison 5. Même d'outre-tombe, la défunte ne se ne se prive pas de régler ses comptes: « Chaque fois que tu essaies d'avoir une vie normale, tu bousilles tout. [...] Fais-toi une raison au lieu d'essayer de paraître quelqu'un que tu n'es pas ».

Ces apparitions, au même titre que les rêves mis en image mettent en exergue la culpabilité d'un personnage. Nate puis Brenda, n'assumant pas leurs choix, se font réprimander, selon la tradition judéo-chrétienne, par un mort. D'autre part, sur le plan de la production télévisuelle, ces apparitions permettent aux personnages (ainsi qu'aux comédiens qui les incarnent) de garder un pied dans la série. C'est ainsi que Nate aura beau mourir à l'épisode 509, les trois épisodes qui suivent son décès jusqu'à la clausule de la série, le voient apparaître régulièrement. Lors d'une autre conversation imaginaire avec Brenda, Nate, juste avant son décès résume à la perfection le caractère trompeur de leur relation amoureuse qui aura servi de moteur à la saison tout entière: « Nous ne faisons que traverser des périodes difficiles. Il y a tellement de souffrance, de colère, de lutte... Au début, je prenais ça pour de la passion mais ce n'est en fait qu'un goût prononcé pour le drame ». En attribuant ces paroles à Nate sur le mode imaginaire, les scénaristes décrivent la ligne qui leur a servi de garde-fou pour l'écriture de la saison 5. Puis, quand il découvre la petite Willa en salle de soins intensifs pour prématurés, Nate s'exclame auprès de Brenda : « C'est exactement ce que je redoutais ». Nous ne pouvons que comprendre sa réaction résultant des

premières échographies de Brenda qui révélaient des risques de malformations ou de troubles moteurs du bébé à naître et annonçaient la présente situation.

Par le même procédé, ils reviendront sur un possible abandonné en cours de route, et qui a pourtant sous-tendu depuis le début de la saison la relation de Brenda avec son frère : l'inceste. « Tu sais quelle a été ta plus grande erreur ?, interroge Nate au centre des pensées sombres de Brenda. Ne pas avoir épousé Billy. C'est ton âme-sœur ! Moi et mes prédécesseurs n'avons été que des remplaçants de Billy ». Un rêve très troublant de Brenda mettait justement en scène un amour plus que fraternel avec Billy (« Je t'aime, lui déclare-t-elle entre deux caresses, même si j'ignore ce que j'entends exactement par ces termes »), avant de devenir plus charnel dans une scène dont le réalisme porte à confusion. Ce rêve confirme le lien inextricable qui lie les fantasmes délirants des personnages et les apparitions fantomatiques sur un même plan poétique.

Participant à la fois de la thématique de la série et de la poétique de la fiction progressive, les rêves, fantasmes et autres apparitions, permettent au récit d'avancer par deux voies. La première est celle qui permet d'énoncer un possible virtuel, écarté par les scénaristes au profit d'un autre, mais qu'ils investissent d'une portée psychologique. Quant à la seconde, elle dérive de la difficulté dans le cas des fictions progressives de prévoir la suite du récit. Par les prémonitions des personnages, les auteurs de la série spéculent sur un avenir qu'ils tentent de mettre en place.

Partie II

LE STATUT DE LA FICTION PROGRESSIVE :

UN RECIT QUI S'ECRIT EN COLLABORATION

SAVOIRS ET MEMOIRES

Afin d'introduire ses anachronies, Gérard Genette dans *Figures III* distingue le temps du récit de celui de l'histoire. « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect [75]», affirme-t-il. Il distingue parmi ces anachronies la prolepse « prendre d'avance » et analepse « prendre après coup », qu'il forge selon le radical grec – lepse qui signifie le « fait de prendre en charge, d'assumer ». Il distingue par ailleurs l'ellipse et la paralipse forgés sur le radical − ipse qui désigne en grec « le fait de laisser, de passer sous silence[76] ». Toutefois, comme nous l'avons vu, la typologie de Genette semble être sous-tendue par l'idée que toute fiction s'écrit à rebours, en fonction de sa fin. Dogme qu'il énonce dans l'article « Vraisemblance et motivation » dans ses Figures II[77]. A partir de là, la question qui se pose est si l'analyse des fictions progressives − à savoir des fictions qui ne sont pas motivées par

[75] *Op.cit.* p. 112
[76] *Op. cit.* p.118 (notes)
[77] *Op. cit.*

leur fin − peuvent dans la disposition temporelle de l'histoire qu'elles véhiculent, obéir à cette typologie des anachronies.

La première constatation est une évidence : on retrouve peu ou pas de prolepses dans ce genre de récit qui appartiennent aux romans-tiroirs du XVIIème siècle, aux romans-feuilletons du XIXème siècles ou plus proche de nous, des séries télévisées[78]. La question des « retours en arrière » est moins évidente ; elle implique en effet la préméditation des auteurs à laisser de côté, ou passer sous silence, des épisodes. La construction du récit selon un mode « lacunaire » semble en effet une stratégie narrative : en se développant, la *fabula* tisse des micro-récits qui s'inscrivent dans la linéarité chronologique, mais aussi, revient vers les moments volontairement tus ; qui constituent ainsi son ultime recours quand il s'agit de justifier une action ou un choix narratif.

Ces flash-back méritent une analyse à cause de le flou qu'on peut déceler dans la typologie genettienne quant à la figure de la paralipse. Les anachronies classées par Genette, partent par ailleurs d'un pari que font les scénaristes sur le savoir et la mémoire des spectateurs, qu'ils enrichissent progressivement au fil des épisodes. Afin de mieux comprendre ces mécanismes, nous nous arrêterons en un premier temps sur le savoir « lacunaire » des spectateurs, dû à des omissions de la part des scénaristes et que viendront combler des paralipses. La question qu'on va se poser est, si ces omissions sont volontaires, et montrant ainsi l'ambition des scénaristes de forger un récit lacunaire, ou ne sont-elles que de simples oublis ? D'autre part, nous miserons sur la mémoire des scénaristes, dont la principale gageure dans le cas d'une série feuilletonnesque est de varier les schémas en respectant la cohérence du récit linéaire. Enfin, nous analyserons la mémoire que les spectateurs et les personnages ont en partage, celle des épisodes déjà diffusés et où l'analepse, en plus de sa fonction narrative, acquiert un rôle quasiment sentimental. Par des clins d'œil à un passé connu des spectateurs et par les allusions des personnages, la mémoire de ce passé en partage devient la base d'une intimité acquise entre les personnages et les spectateurs, et un gage de la fidélité de l'auditoire d'épisode en épisode, de saison en saison.

[78] Escola, « Le clou de Tcheckov », *op. cit.*

Récit lacunaire et paralipse

Tout au long des soixante trois épisodes qui composent *Six Feet Under*, la série oscille entre révélations et zones d'ombre. Si ces zones d'ombre, font partie d'une stratégie d'accroche nécessaire pour fidéliser un public devant la perspective de plusieurs saisons, c'est-à-dire de plusieurs années de diffusion, ces non-dits participent aussi d'une stratégie narrative propre aux récits progressifs ; leur contenu étant inconnu aux spectateurs, ces moments que le scénario omet subtilement constituent la marge de manœuvre des scénaristes, en quête de nouveaux développements narratifs. Les scénaristes sont alors capables d'innover, de sortir « de leurs chapeaux » des développements, certes appartenant au passé mais que les spectateurs ignorent faute de les avoir vus. C'est donc par rapport à la réception que nous situerons la frontière entre la paralipse et l'analepse, et appellerons paralipse tout retour en arrière par la parole ou les images que les spectateurs ignorent encore. D'autre part, quand une analepse est forgée pour fournir une information que rien ne laissait soupçonner jusque-là, et qui vient après coup meubler une lacune du récit, nous dirons qu'elle une fonction de paralipse.

Comme Genette, nous partons donc du principe qu'il existe deux temps, celui de l'histoire et celui du récit. Dans le cas de la fiction close, le temps de l'histoire est « manipulé » par l'auteur qui décide de l'ordre dans lequel il raconte les évènements. A cela s'ajoute la durée qu'il souhaite attribuer à chaque action, procédant par ellipse, sommaire, ralenti ou accélération. Paradoxalement, dans le cas des fictions progressives, ce n'est pas le temps de l'histoire (des faits) qui influe sur celui du récit. Car les scénaristes opèrent en deux temps. Ils doivent agencer le temps de l'histoire au profit de celui du récit pour garder un suspense, dévoiler un mystère ou créer un rebondissement. Toutefois, le temps du récit (temps qui avance chronologiquement, d'heure en heure et d'épisode en épisode) est imposé par celui de l'histoire qui se construit progressivement. Le temps du récit commande l'agencement des évènements dans une chronologie progressive.

Les paralipses et les analepses qui fonctionnent comme des paralipses sont des clefs qu'utilisent les scénaristes pour combler trois sortes de non-dits. Par ces retours en arrière, les scénaristes renversent le principe de causalité. Au lieu de raconter

comment une action engendre une autre, ils vont mettre en place « une cause » visant à justifier l'état auquel ils ont abouti. Le premier non-dit concerne le passé d'un personnage et relève de la période que ne couvre pas l'envergure du récit qui débute le 24 décembre 2000. Il s'agit notamment des allusions à l'enfance des protagonistes ou encore au passé proche des personnages secondaires, celui qui précède leur entrée dans le récit. Dans ce cas, l'analepse tient le rôle d'une paralipse puisqu'elle invente après coup un passé qui justifie le cours des évènements présents. Le second cas de non-dits concerne un événement qui a eu lieu pendant le temps couvert par le récit, mais qui est sciemment élidé par une ellipse. Il s'agit par exemple des moments situés entre les saisons et que les scénaristes vont utiliser comme une réserve de possibles. Le troisième est aussi une forme d'ellipse. Elle concerne certains personnages dans le cas de leur éloignement géographique. En somme, elle couvre la sortie de certains protagonistes non pas du temps que couvre le récit, mais de l'espace où est mise en place l'action. Dans ces moments, le personnage ne cesse pas d'exister, c'est le récit de son action qui manque à la trame narrative. Ce cas concerne notamment les personnages de la famille Chenowith, en particulier Brenda et Billy. Il permet aux scénaristes de retarder l'activation d'un choix.

Tout au long des 63 épisodes qui composent *Six Feet Under*, nous baignons dans un récit laissant bon nombre de zones d'ombre attisant plus que jamais notre curiosité. Considérons le cas de George Sibley, par exemple. Si le plus complet des hasards le place dans les bras protecteurs de Ruth − à moins qu'il n'ait volontairement « oublié » ses lunettes −, son personnage gardera son mystère. Les scénaristes qui l'introduisent comme un personnage « normal » mentent par omission, en ne dévoilant pas d'emblée sa prédisposition à la psychose dépressive. Ils gardent en réserve ce possible, à moins qu'ils n'aient prémédité l'option narrative qu'est la maladie de leur personnage. Les ellipses offrent en outre la garantie de mystères savamment entretenus, ainsi qu'une certaine dose de liberté aux scénaristes, susceptibles d'activer des possibles sans les annoncer, et de nous révéler des évènements capitaux sans que nous ayons eu l'occasion de les voir de nos propres yeux. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à découvrir en même temps que Brenda la cassette du mariage de Nate avec Lisa (Episode 502), alors que l'heureux évènement se déroulait deux saisons plus tôt et que nous n'en avions toujours pas vu les images ! La paralipse acquière sa valeur narrative en montrant une conversation intime entre Lisa et son beau-frère Hoyt (soupçonné de

l'avoir tuée au cours de a saison 3) un fait que découvre lui-même Nate puisqu'il n'avait jamais osé regarder cette vidéo depuis la mort de Lisa. Entre un passé conservant une part de secret et un avenir prêt à basculer si la vérité venait à éclater, *Six Feet Under* jongle avec les évènements en ménageant les possibles.

Souvenirs d'enfance

« Je suis un livre ouvert », déclare Brenda à Nate en référence au titre original de l'épisode 104, juste avant que ses parents les surprennent en train de batifoler dans la piscine familiale. Brenda n'a pourtant jamais fait mention de son Q.I. de 185 auprès de Nate, entre autres secrets précieusement gardés ! Ce n'est que plus tard au cours de la première saison que l'enfance douloureuse de Brenda, contrainte subir une batterie de tests tel un rat de laboratoire, sera évoquée. Un autre mystère relatif au passé du personnage de Brenda est le tatouage qu'elle porte au creux des reins et qui, par une coïncidence étrange n'est autre que le nom de Nathanael. Les parents de Brenda dévoilent une partie de son mystère en racontant à Nate l'histoire du conte (fictif) Nathaniel et Isabel : deux enfants abandonnés s'échappent de l'orphelinat, avant qu'une «méchante» infirmière se mette à leurs trousses, mais leur ingéniosité leur permet sans cesse d'échapper à ses griffes...

Toutefois, c'est un livre qui aura comme fonction de combler les non-dits concernant l'enfance de Brenda et fonctionne comme une paralipse. Il s'agit du livre *Charlotte, Light and Dark* du philosophe Gareth Feinberg. Ce livre que lira attentivement Nate, et que Claire semble connaître sur le bout des doigts pour s'être identifiée au personnage principal qui n'est autre que Brenda, raconte l'enfance chaotique de cette dernière. Aux spectateurs incapables d'avoir accès au contenu des analyses du Docteur Feinberg, les scénaristes réservent des « transpositions visuelles », en noir et blanc, de Brenda, encore enfant qui répond en aboyant ou accuse les adultes de lui faire subir les pires sévices sexuels. La question qu'on peut pertinemment poser est : dans cette paralipse filmée, est-ce bien les souvenirs de Brenda qu'on voit ou bien ces scènes ne sont-elles que la projection fantasmée de Nate ? Brenda finira par lui révéler le secret de son comportement déroutant : elle ne

faisait que mimer et mettre en scènes les pathologies mentales et les psychoses décrites dans les manuels de psychiatrie, car n'oublions pas que ses deux parents Margareth et Bernard Chenowith sont d'éminents psychiatres. Ce livre est une mise en abime, une fiction dans la fiction. Et Brenda ne cessera de jouer la fiction (ou de l'écrire puisqu'elle rédigera un roman pendant la saison 2). La paralipse est dès lors investie d'une fonction transfictionnelle : le spectateur peut discerner une fiction dans la fiction.

Ellipses « inter – saisonnières »

Deux débuts de saison mettent en place avec brio une ellipse de quelques mois : la saison trois et la saison cinq. Ainsi, on apprend au cours de l'épisode 301, sans aucune image à l'appui, que l'opération de Nate s'est finalement bien terminée et que celui-ci a refait sa vie avec Lisa et Maya. Cette ellipse de sept mois autorise d'autres révélations : Vanessa a entre-temps perdu sa mère, ce qui va la plonger dans une dépression profonde, et dont les conséquences seront destructrices pour son couple avec Rico. L'autre grand événement qui a lieu pendant cette ellipse touche la famille Chenowith. En effet, la dernière occurrence de Bernard Chenowith remonte à l'épisode 212 pendant qu'il célébrait solennellement son amour avec Margaret au cours d'une cérémonie très *New Age,* nous le retrouvons mourant à l'épisode 306, à la grande surprise de tous. Brenda qui avait aussi disparu, est réintroduite dans le récit par la mort de son père. Elle raconte alors ses déambulations à travers les Etats-Unis pendant les épisodes qu'a marqués son absence. Elle apprend à Nate et aux spectateurs par la même occasion qu'elle est rentrée deux mois plus tôt, après que ses pas l'aient successivement conduit à Santa Fe (au Nouveau-Mexique), à Tahoe (dans le Nevada) et à Austin (dans le Texas), avant de retourner chez sa mère, au chevet de son père.

Quant à la saison cinq, elle commence aussi de façon déroutante, par une vidéo de mariage qui pourrait laisser croire qu'une fois de plus, les scénaristes ont opté pour une ellipse entre la fin de la saison quatre et le début de la saison cinq, pour célébrer, loin des spectateurs, le mariage de Nate et de Brenda. Toutefois, la vidéo, comme le

livre *Charlotte Light and dark*, est une sorte de paralipse. C'est la vidéo du mariage de Nate et de Lisa, célébré trois saisons auparavant. Il est pertinent de se demander d'ailleurs pourquoi la saison 3 avait commencé par une ellipse. La réponse réside certainement dans le rôle qu'a l'ellipse d'être une réserve de possibles narratifs. Et ce début de saison 5 nous montre les scénaristes à l'action, puisant dans les possibles afin d'activer ceux qui leur permette de justifier – enfin − la disparition de Lisa. Ainsi, la caméra se pose sur Lisa en robe de mariée, puis nous découvrons Brenda regardant par une mise en abyme les mêmes images que nous, celle donc du mariage célébré au cours de l'ellipse entre l'opération chirurgicale de Nate et les premières scènes de sa vie de famille entre Lisa et Maya. De plus, nous croisons parmi les invités Ruth, Dave, Claire, mais aussi un personnage qu'a côtoyé Lisa brièvement à Los Angeles ; Carole, la productrice au service de qui Lisa a travaillé pendant plusieurs mois. Nous retrouvons de manière plus étrange la sœur de Lisa, Barb, ou encore son beau-frère et ses parents dont l'existence n'a été attestée qu'après la mort de la femme de Nate. C'est d'ailleurs au cours de cette même vidéo que Nate surprend une conversation intime entre Lisa et Hoyt, dans une volonté des scénaristes de justifier un fil conducteur qu'ils n'ont pas su exploité au moment même et qui est la très probable relation adultère qu'a entretenue pendant des années Lisa avec son beau-frère. Les scénaristes conscients des limites du développement de cette séquence, pourtant appartenant aux deux saisons précédentes, y reviennent, par une paralipse intelligence afin donc de combler un récit resté « lacunaire ».

Enfin, signalons l'occurrence d'une dernière analepse qui fonctionne comme une paralipse. Elle a lieu pendant le prologue de l'épisode 311 qui met en scène le décès d'un « client » des Fisher. Ce prologue nous transporte littéralement dans les années 70 comme l'atteste l'esthétique de l'image, les habits des personnages ou encore la musique au cours d'une fête entre jeunes. Pendant cette fête Bruno Walsh est sous l'effet d'un acide. Certes, ce n'est pas la première fois, que les scénaristes décrivent des délires sous l'emprise de la drogue : Claire s'est essayée aux champignons hallucinogènes dans l'épisode 211 et Nate à l'épisode 201 prend par inadvertance un cachet d'ecstasy que Dave avait dissimulé dans boite d'aspirine. Toutefois, l'acide de Bruno Walsh et de la copine qui l'accompagne sur les toits de l'immeuble où ils se trouvaient lui sera fatal : Bruno Walsh se jette du haut de l'immeuble et meurt en heurtant la voiture garée plusieurs étages plus bas. Toutefois,

ce n'est qu'à la fin de l'épisode que nous comprendrons que cette mort, survenue trois décennies auparavant était une paralipse et qu'elle aura un rôle narratif en rapport direct avec le récit des Fisher. En effet, Nate remet les cendres de Bruno Walsh, entreposées avec les cendres des autres corps incinérés et jamais réclamées, aux parents de Lisa, leur faisant croire que c'étaient celles de leur fille, afin d'offrir à sa femme défunte la possibilité d'avoir un enterrement « vert », en plein terre, comme elle le souhaitait. Notons enfin, que le rebondissement viendra du fait que le directeur du mausolée où devaient être conservées les cendres de Lisa, en y trouvant des débris d'os, constate que la crémation a dû être effectuée plusieurs années auparavant, et en déduit qu'il ne s'agit en aucun cas des restes de Lisa Kimmel. Nate, qui passe aux aveux, relance alors les hostilités de la famille Kimmel envers lui.

Déjà-vus ou variations autour d'un thème ; la mémoire des scénaristes

La littérature populaire, feuilletonnesque du XIXème siècle est construite autour d'un jeu de répétitions et d'itérations, de reformulations successives d'un même schéma narratif : crime, recherche du criminel, etc. Et pourtant, les schémas itératifs dans le cadre des séries télévisuelles menacent de devenir répétitifs s'ils n'obéissent pas à un « système d'éléments fondé sur la logique de la déclinaison, qui relève de la typologie et de l'anthologie[79] », c'est-à-dire à une double expansion syntagmatique et paradigmatique. Ces expansions à l'échelle de plusieurs saisons donne à voir une série d'échos entre des personnages, ou des rappels de situations qui montrent bien le principe de mémoire qui anime l'écriture des scénaristes.

Un des exemples les plus réussi est certainement la similitude entre le personnage de Billy et celui de George, tous deux en proie à des troubles psychiques par intermittence. Même si nous consacrerons à ces deux personnages une lecture basée sur la conduite du récit dont ils sont protagonistes, il est intéressant de remarquer le parallélisme entre les personnages. Ainsi, la scène finale de l'épisode

[79] N. Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opera, telenova : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », in n.57 « Les feuilletons télévisés européens », ed. Corlet/ Télérama, Octobre 1990, p. 65

502 montre Billy, en panne d'inspiration artistique et rencontrant des problèmes d'impuissance sexuelle avec Claire, évacuer ses médicaments dans la cuvette des toilettes dans une ultime tentative de renouer avec la folie, celles des esprits créateurs. Cette relance narrative est presque attendue par tout spectateur qui a suivi pendant les quatre saisons précédentes les hauts et les bas du frère de Brenda. Nous retrouvons de plus, ce même procédé dans d'autres séries, notamment Buffy the Vampire Slayer (Buffy contre les vampires) où le personnage de Spike bascule selon les saisons « du côté clair au côté obscur de la Force ». L'autre intérêt narratif de cette relance réside sans doute dans le rapprochement que les scénaristes et les spectateurs pourront faire entre le personnage de Billy et celui de George.

Tous deux conscients de leurs troubles psychiques, George et Billy optent pour des remèdes différents : le premier se porte volontaire pour des électrochocs tandis que le second cesse de prendre ses médicaments. Du coup, leurs compagnes respectives Ruth et Claire vivent dans la peur de ce qui pourrait arriver.

D'ailleurs ce rapprochement au départ narratologique, se concrétisera au cours d'une surprenante et (donc) très réussie scène, qui place George et Billy côte à côte sur le perron de la demeure familiale au cours de la fête d'anniversaire en l'honneur de Nate. S'ils ne s'adressent la parole que pour la première fois, ces deux personnages étaient faits pour s'entendre pour plusieurs raisons : ils sont les compagnons respectifs de Ruth et de Claire, et partagent des désordres mentaux lourds survenant par intermittence. Étouffés par le sentiment d'impuissance qui les anime, les deux comparses mettent un point final à la conversation en interprétant un extrait de la chanson de Johnny Cash intitulée *Daddy Sang Bass* (l'histoire de pauvres enfants puisant la force de vivre dans les chants de leurs parents).

Mémoire des scénaristes et ré-activation des possibles

La mémoire des scénaristes est exhaustive. Si ce constat est banal, il devient éloquent quand on oppose la mémoire des auteurs de la série à celle des spectateurs. En effet, les spectateurs reçoivent le récit par tranches. De plus, la télévision ne permet

qu'un seul visionnage. Alors à moins que les spectateurs n'aient recours aux sites de streaming ou à leur magnétoscope, il ne leur reste des épisodes visionnés qu'un simple souvenir. La mémoire des spectateurs est mise à l'épreuve notamment entre la diffusion de deux saisons souvent séparées par plusieurs mois. Quant aux scénaristes, ils compensent leur incapacité de prévoir la suite en mettant à profit les évènements passés. Ainsi, dès le premier épisode de la saison 2, les scénaristes semblent mettre en avant la mémoire qu'ils ont de la saison précédente en en livrant les clefs.

En effet, Rico propose instantanément à Dave, interrompu par un coup de téléphone, de s'occuper de ses «clients », marquant ainsi un peu plus ses velléités de responsabilités au sein de Fisher & Fils et annonçant par la même occasion sa volonté de s'associer à eux. D'autre part, Nate nie toujours en bloc sa malformation artério-veineuse et décide de savourer chaque jour comme si c'était le dernier. Quant à Brenda, elle exerce toujours ses fonctions de masseuse shiatsu, mais elle commence à recevoir des clients facétieux, tard le soir (alors que nous l'avions jusqu'ici jamais observée dans l'exercice de ses fonctions) ce qui préfigure les écarts de conduite dont elle se rendra coupable par la suite. D'ailleurs, les auteurs de la série n'oublient aucunement que Dave laissait une pilule d'ecstasy parmi les aspirines à l'épisode 108. Cette pilule sera prise par Ruth qui la confond avec un simple cachet d'aspirine. L'effet de la drogue sur Ruth est surprenant. Nous l'avons analysée dans le chapitre consacré aux phantasmes des personnages.

D'autre part, définir la mémoire des scénaristes revient à s'interroger sur le mécanisme de mise en réserve qu'ils opèrent ponctuellement. Le récit lacunaire comme nous l'avons vu permet de garder des zones d'ombres sur lesquelles les auteurs peuvent revenir. Les possibles que contiennent les paralipses sont susceptibles d'être réactivées dans l'objectif de relancer la narration. La faculté de retour en arrière perpétuel , permet aux scénaristes de conserver la cohérence du récit par des allusions aux évènements passés. Toutefois le véritable enjeu de la mise en œuvre de leur « mémoire » est dans leur capacité à recourir à des fils narratifs à peine élaborés. Ce mécanisme pari sur la mémoire partielle des spectateurs pour créer des rebondissements. Ainsi, le dossier d'adoption que présentent Dave et Keith échoue à cause de la condamnation qu'a écopée Dave pendant la première saison pour atteinte aux mœurs à Las Vegas. Les scénaristes, pour entraver la question de l'adoption pouvaient procéder de deux façons. Soit, en opérant un arbitrage rapide qui

compromette le processus. L'un des deux amants peut par exemple commettre un délit, soit chercher la faille dans le passé de leurs personnages. Ils trouvent cette faille dans l'aventure qu'a eue Dave avec le prostitué à Las Vegas. Ils pouvaient par ailleurs opter pour la suspension de travail du temps où Keith était policier. S'ils choisissent une faute commise par Dave, c'est simplement parce que ce dernier souhaitait adopter alors que son compagnon voulait un enfant d'une mère porteuse. Notons enfin, que les auteurs de la série choisiront de faire commettre à Dave un délit (l'agression de Roger Pasquese dans un café) pour réactiver la question de l'adoption. En effet, c'est grâce à la femme de Roger, membre du directoire d'une agence d'adoption, que Keith et Dave seront amenés à rencontrer Anthony et Durell qu'ils adopteront.

La mémoire des scénaristes est en outre sollicitée à chaque fois qu'un retournement de situation est mis en avant. Ainsi, à l'épisode 404, alors que Keith et Dave se disputent, Dave reproche à Keith de ne pas avoir eu le courage de révéler son homosexualité à ses collègues dans l'agence de gardes du corps où il travaille. Cette situation n'est pas sans rappeler les difficultés qu'a eues Dave pour faire son *coming out* pendant la première saison. Et si retournement de situation il y a, c'est par la capacité des scénaristes de réveiller les souvenirs des épisodes déjà visionnés que gardent les spectateurs.

Nous pouvons dire dès lors que la mémoire des scénaristes opère de deux manières. Elle suscite l'émotion ou l'étonnement des spectateurs en réactualisant une situation déjà passée. D'autre part, elle permet de réactiver des possibles mis en attente, et participe par conséquent des mécanismes de relance narrative.

.

L’AMPLITUDE NARRATIVE

Le récit progressif semble constitué « d’îlots » narratifs qui relatent chacun le récit d’un personnage ou d’un couple. Toutefois, la série n’est pas une anthologie mettant côte à côte une multitude de *fabulae*. Elle opère sa structuration en syntagme narratif par des ré-enchaînements et des enchâssements de modules relatifs à des personnages liés par des attaches familiales qui évoluent dans les mêmes repères spatio-temporels. De plus, la thématique de la mort sous-tend la série et lui donne sa cohérence. A partir de là nous pouvons mettre en exergue deux sortes de récits que met en place la série. Les premiers sont ponctuels ; nous les avons qualifiés d’îlots. Leur spécificité est double. D’une part, ils ne concernent qu’un personnage ou un binôme narratif et de l’autre, ils sont relativement ponctuels, pouvant s’étendre sur un, voire quelques épisodes. Les seconds types de récits sont plus longs et s’étendent sur toute une saison. Ils impliquent tous les protagonistes. En effet, les scénaristes établissent au début d’une saison, leur « arc », qui donne son rythme et sa thématique à la dizaine d’épisodes qui constituent une certaine unité narrative. Si les scénaristes procèdent par des arbitrages progressifs, les grandes lignes de la saison sont, elles déjà définies. Elles sont un horizon à atteindre, et une structure au sein de laquelle les auteurs de la série bénéficient d’une marge de manœuvre. Si le passage d’un épisode à un autre est régi par l’évolution des micro-récits et se doit se respecter une certaine

cohérence, les saisons elles, bénéficient d'une certaine autonomie narrative, thématique et esthétique. En effet les enjeux peuvent différer, l'objectif reste le même : fédérer un audimat qui leur permette d'être programmés l'année suivante. Le principe de variation concerne les récits ponctuels et les récits qui s'inscrivent dans la durée. Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer les arbitrages qu'opèrent les scénaristes dans le respect de l'arc narratif prévu. Car, si la fiction progressive s'écrit dans l'ignorance de sa fin, une certaine amplitude est requise afin de guider la progression narrative et thématique.

Saison 1 : la saison de toutes les souffrances

Lente et pourtant riche en évènements, la première saison de *Six Feet Under* semble vouloir, en plus d'instaurer les codes narratifs de la série, mettre en place le ton d'une œuvre dont le thème moteur est la mort. Cette première saison est celle de la souffrance. Elle débute par la mort du Patriarche de la famille et enchaîne avec les infortunes des uns et des autres. Ruth, naguère infidèle et désormais veuve, veut en finir avec ses frustrations, en vain. Dave cache son homosexualité à sa famille et en souffre. Claire est en constante introspection, toujours insatisfaite. Quant à Nate, il se voit obligé de vivre de nouveau dans sa ville natale et d'exercer le métier qu'il exècre le plus. Enfin Brenda subit les troubles que causent ses parents d'une part, et les crises psychotiques de son frère Billy de l'autre.

Toutefois, cette première saison aura été aussi celle de la naissance des sentiments amoureux des uns et des autres, et par conséquent de la formation de certains binômes narratifs : Nate et Brenda, Claire et Gabe, Ruth et Nikolaï. De plus, après l'éloignement pour plusieurs années de Nate, cette saison montre l'approfondissement des relations fraternelles entre Nate, Dave et Claire. Le *season finale* est pour les scénaristes après un récit qui s'étend sur treize épisodes un moment paradoxal. Il s'agit pour eux, de conclure l'arc narratif de la saison et d'instaurer par la même occasion les bases qu'ils développeront au cours de la saison suivante. Le premier point nodal est la dispute entre Brenda et Nate, occasionnée par la visite

qu'elle rend à son frère Billy. Le personnage de Billy est donc mis en attente, alors que le couple de Nate et de Brenda se trouve devant un double choix quant à la continuité de leur histoire. Rien ne permet toutefois à ce stade de prévoir ce que les scénaristes choisiront. Plus au calme, Dave vient d'achever un parcours initiatique qui a duré toute la saison. Le jeune homme qui a tellement eu de mal à révéler son homosexualité parvient à se prononcer contre la destitution du père Jack qui a célébré, contre l'avis de la paroisse et des diacres un mariage homosexuel. Toutefois, l'embranchement possible quant à sa vie amoureuse est indéfini, notamment concernant sa relation avec le personnage de Keith, le policier dont il a été l'amant pendant plusieurs épisodes. Ruth, qui a fréquenté de nouveau son ancien amant Hiram, après le décès de son mari voit son couple se diriger vers une impasse narrative. Le coiffeur lui annonce en effet qu'il a rencontré une autre femme. Toutefois, un autre possible s'ouvre à elle à travers le personnage du fleuriste russe. Le sort de Claire semble toujours lié à celui de Gabe. Mais, il est clair que les écarts de conduite du jeune homme portent en eux une double promesse. Soit Claire ira à sa propre perte, soit, elle doit renoncer à son amour. Enfin, les scénaristes prennent la précaution de mettre en place un incident porteur en puissance de possibles narratifs : l'accident de la route que font Nate et Brenda et à l'issue duquel Nate semble souffrir d'une malformation artério-veineuse dont les spectateurs ignorent encore la gravité, et par conséquent le potentiel impact sur la suite de la série.

Saison 2 : Focalisation sur Nate

Le scénario de la maladie de Nate laissé en suspens à la fin de la première saison est déclenché dès les premières scènes de la deuxième saison. D'ailleurs Nate n'est pas le seul à avoir de mauvaises nouvelles d'ordre médical : Dave a une gonnhorée, une maladie sexuellement transmissible contractée pendant son rapport non protégé à Las Vegas. Si les scénaristes jouent à mettre en danger leur personnage, ils ne compromettent pas pour autant le devenir de Dave, puisque sa maladie est bénigne. Nate par contre est contraint de suivre un traitement médical car sa malformation artérioveineuse pourrait lui être fatale. D'entrée de jeu, un possible est énoncé en puissance. Les scénaristes peuvent choisir de l'activer ou de le laisser parmi

les possibles jamais étayés. Toutefois, le danger plane déjà autour de l'aîné des Fisher. L'embranchement concernant le secret de Dave aboutit : Ruth semble se douter de la réalité des préférences sexuelles de son fils. Le récit de la veuve avec Nikolaï reprend par ailleurs et celui de Claire avec Gabe est inchangé. Pour ce début de saison, les scénaristes ont choisi de rester dans la continuité tant narrative que chronologique et thématique. Pourtant, ils ajoutent à leur récit une dose supplémentaire d'humour, tel que le cachet d'ecstasy que prend Nate par inadvertance ou encore son rêve filmé dans lequel il voit la Vie et la Mort, représentées par un couple de noirs, copuler. La scène se passe en présence de son père (décédé) avec qui il joue aux dames chinoises. La scène finale, toujours sous l'effet de la drogue est celle de son fantasme de se livrer à l'océan. Dans ce *season premiere,* la place d'honneur est accordée au personnage de Nate. L'on peut alors se demander pertinemment, si les scénaristes vont lui accorder un développement narratif plus poussé que celui des autres personnages.

Cette hypothèse se confirmera. En effet, Nate est le seul à subir une transformation narrative radicale : de simple jeune homme, il devient père de Maya. L'effet de sa paternité, quoique non reconnue officiellement (encore) est immédiat, et ses conséquences narratives sans appel : Nate et Brenda se séparent. Le jeune homme semble promis à de nouveaux horizons narratifs. Le *season finale* semble en outre mettre en place une fin provisoire aux développements tenus jusque-là. Ruth se sépare de son plein gré de son amant Nikolaï ; elle démissionne aussi de son emploi de fleuriste afin de se consacrer à sa petite-fille Maya. Claire s'engage dans une nouvelle voie. Après le baccalauréat, elle s'inscrit dans une école de Beaux-arts. Keith de son côté démissionne. Seul Dave semble bien installé avec Keith. Et Rico est enfin le seul à emprunter une voie déjà préparée par les scénaristes depuis le début de la série. Il devient enfin l'associé des Fisher grâce à un héritage imprévu.

La scène finale sublime l'une des clés de voûte de la série − les rêves mis en images − tout en suspendant l'issue de l'arc narratif consacré à Nate depuis le début de la saison. Les possibles relatifs à son personnage, notamment par l'apparition de Lisa et d'une petite fille dans sa vie, ne sont pas les seuls à susciter l'expectative. Claire ne sait si elle sera acceptée par l'école où elle postule. Ruth est de nouveau célibataire. Le couple de Dave et Keith connaît des difficultés. Pour cette fin de la deuxième saison, les scénaristes ont voulu semble-t-il conclure en conduisant les embranchements empruntés par les protagonistes vers l'impasse. Les personnages ne savent que leur

réserve l'avenir, et les spectateurs ignorent ce que leur promet la saison suivante.

Saison 3: Chacun cherche sa voie

Comme nous l'avons déjà signalé, la saison 3 commence après une ellipse de sept mois. Nous avons consacré un chapitre à ce début de saison, écrit par le producteur exécutif de la série Allan Ball. En effet, l'ellipse constitue une réserve de possibles en attente de développement. Nous apprenons ainsi après cette ellipse, que Nate et Lisa se sont mariés. Cette saison semble aussi se focaliser sur le personnage de Nate. Les autres personnages vivent dans une stabilité, voire dans la routine. Pourtant la saison 3 apportera des bouleversements dans le quotidien de chacun des personnages. Le couple Dave/Keith semble à la limite de la rupture. Rico se laisse séduire par une strip-teaseuse. Brenda essaie de résister à ses démons et se laisse séduire par son voisin. Quant à Ruth, elle se jette dans les bras de George. Le plus gros bouleversement aura certainement été la disparition de Lisa.

Pour clore cette saison où chaque personnage semble en quête de son identité, comme de son devenir narratif, les scénaristes font des choix radicaux. Le premier étant la séparation définitive du binôme Nate/Lisa puisque Nate apprend qu'on a retrouvé le corps de sa femme. Le second est la conséquence de cette disparition tragique. Nate se perd entre boisson, coucheries, bagarres et semble au bord du suicide. Ruth célèbre son mariage avec George s'engageant dans une voie jusque-là inexplorée par les scénaristes. En effet, on a vu Ruth plusieurs fois en couple, mais jamais unie à un homme par les liens matrimoniaux. Enfin Keith et Dave ont une longue conversation et tentent de remettre à plat leur relation. Si *Six Feet Under* aura connu son premier « coup de mou » en début de saison (lorsque tout allait trop bien pour être vrai), celle-ci se termine sur les chapeaux de roue par un *season finale* mettant en place des choix narratifs audacieux. En poussant Nate dans ses derniers retranchements, les scénaristes font de ce personnage déchiré et perdu l'élément le plus affecté de la famille Fisher, qui cherche le calme après des mois de souffrance.

La conclusion (au cours de laquelle Nate trouve un point de chute chez Brenda ouvre une nouvelle perspective sur la saison suivante. Les scénaristes, conscients d'avoir mené la série dans une voie sombre, annoncent dans la presse une saison suivante plus légère.

Saison 4 : Une pointe supplémentaire d'humour noir

Pour la saison 4, les scénaristes procèdent en deux temps. Le *season premiere* clôt les arcs narratifs laissés en suspens par la saison précédente et c'est l'épisode 402 qui marque le début du nouvel arc narratif. Comme la saison dernière, ce *season premiere* — partagé entre la majeure partie de la famille Fisher célébrant le mariage de Ruth et de George, Nate dévasté jusqu'à ce qu'il trouve refuge chez son âme-soeur Brenda et Rico coupable d'une étonnante (surtout venant de sa part) aventure avec une strip-teaseuse — reprend le cours de l'histoire exactement où celle-ci s'était arrêtée au terme du dernier season finale. Le choix est certainement dû à la volonté des scénaristes de construire le début de la saison en diptype. Ce choix est peut-être motivé par le fait qu'une année entière sépare la diffusion de cet épisode de celle du précédent, le 1er juin 2003 sur la chaîne câblée HBO. Il était de ce fait nécessaire, après une longue absence, de rafraîchir la mémoire des téléspectateurs en réactualisant la même situation. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la réflexion, en apparence anodine que fait Keith à l'intention de Dave au terme des festivités du mariage de Ruth et de George : « J'ai l'impression de manger ce gâteau depuis douze mois ». Ce season premiere est imprégné d'une noirceur certainement due à la disparition de Lisa. On se demande alors comment le producteur va réaliser la promesse qu'il a faite d'une saison plus gaie que les précédentes.

L'épisode 402 met en place de nouvelles voies narratives. Claire se ressource auprès de ses nouvelles amies : Anita et Edie, une jeune artiste au caractère bien trempé. Elle semble avoir pris conscience de ses talents et on peut espérer que les scénaristes développeront cette voie, qui donnerait à la série une thématique nouvelle à explorer. Reprenant un cursus d'études de psychologie d'une durée de 18 mois, Brenda tente de son côté de poursuivre sa relation platonique avec Joe en l'astreignant à une attente de quatre-vingt-dix jours avant de consommer leur amour. Keith, est dirigé par les scénaristes vers un embranchement nouveau. Il décroche une place en or dans une agence de protection de célébrités, tandis que David s'efforce de maintenir à flot Fisher & Diaz malgré des fondations qui s'écroulent. De son côté, Rico entretient une relation platonique avec Sophia, mère d'une petite fille et strip-teaseuse par nécessité. Si le

season première concluait les arcs laissés en suspens par le dernier épisode de la saison dernière, la série peut cette fois-ci repartir sur de nouvelles bases.

Selon un procédé peu banal, les scénaristes lancent dont leur saison avec un décalage d'un épisode. Plus qu'une simple stratégie d'accroche, ce décalage sert avant tout à mettre à plat les embranchements activés avant de procéder à la mise en veille de certaines voies et l'activation d'autres. Contrairement au début de la saison précédente, cette saison 4 démarre en effet avec un décalage prononcé entre l'humour noir (les chamailleries de George et d'Arthur, les colis « douteux » reçus par le mari de Ruth) et drames intenses (le deuil de Nate, le trouble de Rico). Plusieurs personnages principaux se libèrent enfin au terme de mois d'atermoiements et la série ouvre de nouveaux embranchements possibles.

Cette saison semble placée sous le signe des rebondissements. Dave se fait agresser à l'épisode 407. Et au cours du *season finale*, malgré le traumatisme provoqué par l'accident, Dave se force à rendre visite à son agresseur incarcéré afin d'exorciser ses démons, en vain. Ceci laisse entendre que son traumatisme sera encore générateur de récits dans la saison suivante. Ruth, de son côté, commence à entrevoir les névroses de celui qu'elle croyait enfin connaître. Ces crises viendront-elles à bout du couple ? Claire, toujours dans le chemin artistique expose sa collection de portraits « fragmentés » entre drogues et désir des hommes qui la convoitent : Jimmy, Russell, Billy. Rico ne peut légitimement se résoudre à accepter de vivre sans son amour de toujours : Vanessa. Quant à Nate, il apprend enfin les causes de la disparition fatale de Lisa. Cet épisode qui dure presque 1h, réalisé tout en clair-obscur par le créateur de la série Alan Ball joue sur la face cachée au sens propre de ses personnages. La saison se clôt sur des scènes d'une intensité inouïe, telles que la rupture de Vanessa et Rico ou le suicide de Hoyt. Il lève en outre les doutes qui planaient sur le début de la saison. En effet, le récit semblait échapper au contrôle de ses auteurs par la multiplication des mystères (disparition de Lisa, maladie de George, etc.) Au sortir de cette quatrième saison, tous les membres de la famille Fisher semblent libérés de leurs chaînes hormis George, qui s'enferme de lui-même dans l'abri anti-atomique de la demeure familiale et entraîne Ruth dans sa chute. Si aucun *cliffhanger* ne laisse véritablement d'arcs narratifs en suspens, les bases des prochaines histoires développées sont pourtant en place : de l'union de Nate avec Brenda à celle, tout aussi sujette à risques, de Claire

avec Billy en passant par la paix retrouvée de David et le célibat de Rico, les jalons de la saison 5 sont énoncés !

Saison 5 : Il faut en finir, vite et bien.

La saison 5 commence par une nouvelle ellipse de six mois. Brenda et Nate préparent leur mariage et attendent un autre heureux évènement : la naissance d'un enfant. Dave et Keith souhaitent eux aussi devenir parents mais hésitent entre l'adoption et le recours à une mère porteuse. Claire accepte la proposition de Billy d'emménager chez lui malgré les réticences de Nate et de David quant à sa santé mentale. Les trois enfants Fisher semblent avoir enfin trouvé la stabilité dans leurs couples respectifs. De son côté, Rico tente de refaire sa vie en rencontrant des femmes par Internet. Quant à Ruth, elle se voit contrainte de recueillir George à la maison après son internement et les électrochocs qu'il a subi.

Si la saison semble bien commencer pour les protagonistes qui ont trouvé un équilibre provisoire, d'importants évènements se sont toutefois déroulés pendant que la caméra ne tournait pas, à commencer par l'internement de George que nous avions quitté parlant tout seul et déterminé à s'établir dans l'abri anti-atomique de la demeure familiale à la fin du *season finale* précédent. Les souvenirs douloureux de Ruth nous permettent cependant de revivre ces instants avec elle et d'éclaircir les mises en garde floues émises par la fille de George, Maggie, au cours du même épisode (« Au moindre problème, vous pouvez m'appeler de jour comme de nuit ») : le mari de Ruth a un lourd passif en termes de maladies mentales. Sur un ton plus léger, on apprend également que Rico a définitivement tourné la page de sa vie de couple avec Vanessa et qu'il s'est même inscrit sur match.com (l'un des plus célèbres sites de rencontres sur la toile) ! L'occasion d'exploiter une veine plus séductrice du personnage de Rico, jusqu'alors « bridé » par sa vie de famille et l'image de gendre idéal qu'il s'efforçait de renvoyer à ses collègues de travail. Enfin, étant donné que tous les « dossiers » des membres de la famille Fisher ont avancé, Dave semble résolu avec Keith d’adopter un enfant. Un début somme toute assez banal, où les personnages se rapprochent de la figure d’un Monsieur-tout-le monde. La série aurait-elle épuisé toutes ses ressources. Une chose est sûre, *Six Feet Under* avance vers sa fin, et les scénaristes tentent d’opérer les arbitrages qui les conduiront le plus simplement vers l’équilibre final

auquel nous avons consacré un chapitre.

Ce que nous montre la progression des épisodes, c'est certainement que leur classification par saison n'est pas uniquement due au mode de diffusion de quelques mois par an. Au contraire, la saison donne un cadre à un récit qui s'écrit dans l'ignorance de son ultime finalité. Elle encadre la « manœuvre » des scénaristes et leur sert de garde-fou. La série semble alors constituée de cinq étapes, conduisant chacune à un équilibre provisoire.

Partie III

LES PERSONNAGES PRINCIPAUX

-The most human of attributes is your ability to choose.
-Wait a minute. If she chooses Tom, how are we gonna end the story
- We'll be stuck here forever.

The Purple Rose of Cairo, Woody Allen

Après avoir examiné la poétique du récit progressif, et afin d'examiner la conduite du récit, nous détaillerons le devenir de chaque personnage principal. L'analyse de la trame narrative et la poétique du récit sériel nous confirment en effet le rôle primordial des personnages principaux. Ce rôle a déjà été souligné par les travaux des formalités russes ainsi que par la narratologie plus contemporaine. En effet, le personnage a été étudié comme étant le vecteur de l'action et son support. La définition de son statut passe du coup par sa fonction dans la narration. Ainsi, Vincent Jouve conçoit le personnage comme un « pion » ; « un instrument textuel au service de l'intrigue ». Toutefois, Jouve postule que le récit est un « système prévisible ». Dans le cas des fictions progressives, il nous semble que le personnage conserve sa fonction qui sert à avancer l'intrigue, mais l'enjeu quant à son évolution, découle immédiatement de « l'imprévisibilité » de la suite. C'est pourquoi, il nous semble pertinent de partir des personnages principaux pour tenter de comprendre les mécanismes de relance narrative, qu'exclut de son champ d'étude la narratologie classique.

Notre démarche, qui se base sur l'étude des personnages principaux trouve son inspiration et sa justification dans celle des poéticiens structuralistes. Ainsi, Philippe Hamon, dans son article consacré au « Statut sémiologique du personnage »[80], définit chaque personnage en opposition aux autres protagonistes et recense ainsi un certain nombre de procédés qui permettent la différentiation :

- La « qualification différentielle » qui donne au héros les prédicats que les autres personnages ne reçoivent pas.

- La « distribution différentielle » qui concerne la fréquence d'apparition du héros, notamment aux moments stratégiques du récit.

- L' « autonomie différentielle » qui permet au héros d'apparaître dans des segments seuls ou avec d'autres personnages indépendamment des structures fixes.

- La « prédésignation conventionnelle » ou les codes liés au genre

- Le « commentaire explicite » par lequel le texte dit explicitement les attributs du héros.

Ce que le structuralisme met en avant, c'est la capacité qu'a le personnage d'évoluer dans le syntagme qui constitue le récit par une linéarité qui assure la dynamique de la narration. Toutefois, dans le cadre des séries télévisuelles, ces attributs ne concernent pas un « héros », mais un nombre défini de « personnages principaux », dont chacun est le « héros » de son propre récit.

De plus, l'enjeu de notre analyse étant de montrer la conduite du récit, nous devions prendre en compte la spécificité de l'écriture scénaristique télévisuelle. En effet, chaque personnage ou chaque couple de personnages sont développés dans un récit qui leur est propre par des scénaristes spécialisés. Les auteurs de la série, en confiant chaque personnage à un ou plusieurs scénaristes qui suivront son développement tout au long des saisons, justifient notre démarche. Cette segmentation des syntagmes narratives est aussi révélatrices de la segmentation du public en tranches selon les ethnies, l'âge, les orientations sexuelles, etc. La division du public

[80] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », rééd. in *Poétique du récit,* Paris, Seuil « Points », 1977.

en segments trouve son illustration dans les fanfictions dont nous avons analysé le mode de fonctionnement. Les spectateurs, endossant le rôle des producteurs, développent, la plupart du temps le syntagme narratif qui concerne un personnage qu'ils placent au centre de leur fiction.

Notons enfin, que nous réserverons l'analyse des possibles concernant le personnage de Ruth à la partie suivante qui porte sur les personnages secondaires. Non que Ruth soit elle-même un personnage secondaire, mais son destin narratif est tributaire d'une multitude de personnages à qui elle doit son autonomie narrative, loin de l'image de la simple ménagère.

LE COUPLE ET SES CYCLES

« You both look so happy. Just enjoy it while it lasts. Which isn't very long. You think you have forever, but you don't. Soon you start to get on each other's nerves. Then you don't tell the other person as much as you used to cause, really, what's the point? You thought they understood you, but they never did... not really. Finally, not only do you not tell the other person anything real, you actively start lying to him. And then when you think it can't get any worse, he up and dies!.. No matter what you do, you end up alone. Not knowing who you are or what you really want! »[81]

Ruth, à l'épisode 103 « The Foot » (Le pied)

Si le thème de *Six Feet Under* est déterminé par la mort, son récit, ses rituels et le deuil qu'elle implique, la dynamique narrative de la série dépend des couples qui se forment et se déforment au gré des saisons. Autour de chaque personnage principal, tournent en orbite une pléiade de protagonistes, qui s'en approchent et s'en éloignent, disparaissent par moments et réapparaissent à d'autres dans un mouvement et un rythme qu'ils donnent à la diégèse. Toutefois, la particularité de l'écriture de la série feuilletonesque réside dans le principe de variation qui donne à une situation donnée la possibilité d'être développée de diverses manières. Si la poétique de la fiction progressive telle que nous l'avons décrite jusqu'à présent est une écriture

[81] Trad. « Vous semblez heureux tous les deux. Profitez-en tant que ca dur. Vous pensez que çà va durer pour toujours, mais non. Bientôt, vous allez vous taper sur les nerfs. Puis vous arrêtez de vous dire ce que vous penser. Après tout, à quoi bon. Vous pensiez qu'ils vous comprenaient. Mais jamais ils ne vous comprennent. Finalement vous cessez de dire la vérité puis vous vous mettez à mentir. Et quand les choses empirent, il meurt. Quoi que vous fassiez, vous finirez seul. Ignorant ce que vous êtes et ce que vous voulez ! »

syntagmatique mue par le principe de causalité (une action relève de causes particulières et donne naissance à une autre action qui en découle et en est la conséquence directe ou indirecte), elle relève par ailleurs d'une série de variations à un niveau paradigmatique.

En effet, partant toujours du principe de diversification, différents possibles d'une même situation peuvent être traités à différents moments du récit dans le respect de la cohérence de la structure syntagmatique. Car il s'agit pour les scénaristes d'éviter le scénario-anthologie, celui où les différentes facettes d'une même action se suivent sans interagir. Intégrer des variations paradigmatiques dans la trame du récit revient à ancrer le choix énoncé selon une cause déterminée en préméditant les conséquences que ce choix va avoir, mais aussi les autres embranchements qu'il va hypothéquer. Enfin, la contrainte de ce développement en croix, tant sur le plan syntagmatique que paradigmatique relève de la spécificité de l'œuvre progressive, en particulier de la saga familiale, où plusieurs destins coexistent, se développent et interagissent dans des micro-récits, qui se croisent, se répondent en écho et donnent à la série sa cohérence narrative. Car les personnages ne se contentent pas de coexister dans le temps ou l'espace que couvre la diégèse, mais ont des existences interdépendantes des choix qu'ils font tout comme des choix que font les autres protagonistes et dont les conséquences les touchent de loin ou de près.

Nous consacrerons donc cette partie aux couples et à leurs cycles respectifs. Nous tenterons de montrer la nécessité pour les scénaristes d'établir des « binômes narratifs », que sont les couples dans un double but. Le premier réside dans la dynamique interne relative à chaque couple et qui fait sa spécificité. Quant au second objectif, il est dans l'enchaînement des micro-récits et l'interaction des couples entre eux. Nous choisirons pour cela deux binômes en particulier le couple Nate/ Brenda et le couple homosexuel Dave/Keith. Au-delà de la différence entre les penchants sexuels de chacun des deux couples, leur comparaison permet de déceler leurs caractéristiques qui découlent des multiples facettes de leurs « devenir » au fil des disputes, des séparations et des réconciliations.

NATE ET BRENDA : UN DRAME EN CINQ ACTES

« You know, it's just so sad that you can love somebody so much and have absolutely no idea what's going on in their head [82]».

Brenda, à l'épisode 205

Saison 1 : A livre Ouvert

Rencontrée fortuitement dans l'avion qui ramenait Nate de Seattle à Los Angeles, sa ville natale, la veille de Noël ; Brenda semble, dès sa première apparition, un personnage qui porte la promesse de constituer avec Nate, sinon un couple, du moins un binôme narratif. Dès leur arrivée à l'aéroport de Los Angeles, Brenda offre au jeune homme de l'accompagner, et précise à Nate, que ce qu'elle lui propose est une aventure sexuelle. Dans un local technique de l'aéroport, alors qu'ils ignorent jusqu'à leurs prénoms respectifs, Nate et Brenda font l'amour. Ils seront interrompus par le coup de fil de Dave annonçant à son frère le décès de leur père.

A partir de là, Brenda est entraînée par le cours des évènements que vit Nate. Elle l'accompagne alors à la morgue où doit se faire l'identification du corps de feu M.

[82] Trad. « C'es trop dommage d'aimer quelqu'un autant et ne savoir absolument pas ce qui se passe dans sa tête. »

Fisher, et le réconforte quand il s'interroge sur sa capacité à faire face au choc émotif que constitue la disparition de son père.

***Nate:** I don't know if I can handle this.*

***Brenda:** Well, you're about to find out*[83].

Brenda pose d'entrée les jalons en révélant ses relations avec des parents et un frère malade mental que nous aurons l'occasion de rencontrer dès le pilote: « Mes parents ne fêtent pas Noël pour réunir la famille, mais pour le simple plaisir de se torturer mutuellement. Quant à mon frère maniaco-dépressif, il lui arrive régulièrement d'oublier, en son âme et conscience, de prendre ses médicaments. » À l'opposé, Nate décrit sa propre famille comme « plutôt normale » : «Ma mère veut tout régenter, mon frère aussi. Et quand j'ai pris mon indépendance, ma sœur était encore jeune alors je ne la connais pas très bien. Mais je sais qu'elle est aussi allumée que moi à son âge ! Mon père, pour sa part, était quelqu'un de très sévère. » Le contexte initial de la famille Fisher est donc celui d'une cellule américaine rien de plus banale, qu'un évènement déchirant (la mort du patriarche) vient de faire exploser. En dotant Brenda d'un passé familial avéré dès les premières minutes du pilote, les scénaristes font une belle promesse narrative et l'incluent d'emblée parmi les personnages principaux. C'est ce que montrent d'ailleurs les crédits du générique du début. Si l'on sait déjà qu'elle possède une famille totalement atypique (des parents psychiatres qui s'entre-déchirent, un frère maniaco-dépressif), le mystère s'épaissit autour du passé et de la personnalité de Brenda ; lorsque Nate découvre un tatouage, à l'épisode suivant, au nom de« Nathaniel » dessiné dans le bas du dos de la jeune femme. Evoquant le passé respectif de chacun, Brenda dira à Nate : *« Well, we're all wounded. We carry our wounds around with us through life and eventually they kill us. Things happen that leave a mark in space, in time. In us »*[84]. Ces marques indélébiles qu'évoque la jeune femme, sont-elles les traces irréversibles que porte le récit progressif, dans sa lettre, d'arbitrages effectués en cours de route ? Ou bien, les scénaristes vont-ils s'efforcer vouloir expliquer l'origine de ce tatouage ? La réflexion métaphysique concernant les

[83] Trad. « -Je ne sais pas si je peux supporter tout ça.
- Eh bien, tu vas bientôt le découvrir.

[84] Trad. « On est tous blessés, et nos marques nous les traînons avec nous jusqu'à la mort.
- Eh bien arrive laisse une trace, dans l'espace, dans le temps. Et en nous. »

traces des traumatismes est doublée d'une réflexion métatextuelle. A plusieurs reprises, les scénarises nous montrent les rouages de leur écriture.

Si l'épisode 103 est marqué par les débuts de Nate dans la gestion de l'entreprise funéraire, il est aussi celui où Nate semble s'attacher de plus en plus à Brenda, au point de lui dire qu'elle est la raison pour laquelle il a choisi de rester à Los Angeles. Ce mensonge n'est pas anodin, puisque les spectateurs savent pour avoir assisté à la conversation entre Ruth et son fils, que Nate n'envisage de rester que pour un court laps de temps à Los Angeles. D'ailleurs, Brenda annonce sans détour la couleur à Nate : « Je ne suis qu'un extra dont tu risques de te lasser un jour ou l'autre. En plus, je ne veux pas d'enfants ». C'est au jeune homme, dont la maturité affective est incertaine que Brenda fait allusion et non à une éventuelle progéniture comme l'a compris naïvement Nate.

L'invitation que fait Nate à Brenda de dîner en compagnie des Fisher dans le cadre très particulier de la maison funéraire est un pari osé, du fait de la différence entre la jeune femme émancipée et l'atmosphère familiale réservée qui règne dans la maison funéraire. C'est aussi la preuve que les scénaristes élaborent ce qui servira de base à la relation du jeune couple. «Si Diane Airbus vivait encore, déclare Brenda en découvrant les intérieurs de *Fisher & Sons*, elle aurait pris de sacrés clichés ici ! ». Grande photographe américaine, Diane Airbus a contribué à rendre majeur un art longtemps considéré comme mineur. S'inscrivant dans un style documentaire et urbain, elle est parvenue à ausculter les rites d'une société américaine « anonyme », associant avec talent le familier et le bizarre.

Au cours de ce premier dîner, les faux-pas des uns et des autres s'enchainent. La prière de bénédiction que Ruth suggère à Nate de faire finit de mettre mal à l'aise Brenda, qui se vante d'être agnostique. Son malaise avait commencé quelques scènes plus tôt, quand Ruth entrant au salon sans frapper, trouve son fils faisant un cunnilingus à la jeune femme. Brenda n'est pas près d'être adoptée par sa belle-mère. L'autre rencontre, celle entre Nate et les parents de Brenda se fera en l'absence de la jeune femme. Au cours de l'épisode 105, Nate surpris par les Chenowith batifolant dans leur piscine avec leur fille, accepte leur invitation. Pour lui, ce dîner est projeté comme étant la clef qui lui permettra de mieux comprendre la passé mystérieux de la femme dont il partage la vie. Pour les scénaristes, c'est l'occasion de mettre en place

une de leurs analepses les plus réussies. Car si Brenda avait déclaré à Nate « I *am an open book* » [85] en référence au titre original de cet épisode, elle n'a jamais fait mention de son Q.I exceptionnel, pas plus que de l'origine de son tatouage, entre autres mystères précieusement tus.

Au cours de ce dîner, les parents de Brenda dévoilent une partie de son mystère en racontant à Nate l'histoire du conte (fictif) *Nathaniel et Isabel* : deux enfants abandonnés s'échappent de l'orphelinat, avant qu'une « méchante » infirmière se mette à leurs trousses, mais leur ingéniosité leur permet sans cesse d'échapper à ses griffes... Toutefois, c'est surtout le livre *Charlotte, Light and Dark* du docteur Gareth Feinberg qui aura son importance dans la suite des révélations sur Brenda, puisqu'il raconte sous la loupe du psychiatre, l'enfance chaotique de cette dernière, contrainte à subir une batterie de tests psychologiques. En outre, si nous l'avions déjà aperçu au détour d'une scène du pilote qui établissait clairement l'instabilité de son état mental, Billy réapparait dans cet épisode. Nate le trouve nu chez Brenda, avant de comprendre qu'il s'agit du frère de la jeune femme. Billy porte, comme sa sœur un tatouage « Isabel » en référence à leur conte d'enfance préféré. Cet épisode est enfin celui où Nate et Brenda échangent leurs conceptions respectives par rapport à la religion.

Brenda*: I think it's all just totally random.*

Nate*: Really?*

Brenda*: Yeah. We live, we die, ultimately nothing means anything.*

Nate: *How can you live like that?*

Brenda: *I dunno, sometimes I wake up so fucking empty I wish I was never born, but what choice do I have?*[86]

Avec cette discussion, s'oppose la théorie de Nate selon qui « le destin vous choisit et pas l'inverse » alors que pour Brenda « tout est aléatoire ». Encore une fois, les scénaristes se penchent avec brio sur la question de la causalité qui meut le récit, en attribuant par la même occasion ces réflexions à leurs personnages sous couverts de pensées métaphysiques. Et la déclaration de Brenda illustre indéniablement la

[85]Trad. « Je suis un livre ouvert »

[86] Trad. « -Je pense que tout est aléatoire
-Vraiment ?
-Oui. On vit, on meurt. Tout cela n'a pas de sens.
-Et tu peux vivre comme ça ?
-Je n'en sais rien. Parfois, je me réveille totalement vide. Je souhaite ne jamais être née. Mais ai-je vraiment le choix ?

philosophie de la série. La vie n'a pas plus de sens que la mort. Et les personnages de Six Feet Under, semblent comme le titre de la série, vivre « six pieds sous terre ».

Si le personnage de Billy prend de plus en plus d'envergure dans la trame consacrée pourtant à la vie amoureuse de sa sœur, c'est qu'il est peint à ce stade-là du récit comme profondément jaloux de Nate. Sa jalousie maladive transparaît déjà à travers cette interrogation qu'il soumet à l'intelligence de Claire (au cours de l'épisode 106 où il fait sa connaissance) concernant son frère et Brenda : « Est-ce qu'elle s'est fait tatouer ses initiales afin qu'ils soient liés à jamais?». En d'autres termes, Billy est conscient que ce qui le lie à sa sœur ne saurait être détrôné par un autre homme.

L'analepse concernant l'enfance de Brenda se poursuit au cours de cet épisode. Nate, qui lit *Charlotte light and dark* imagine, et nous donne à voir par la même occasion plusieurs scènes troublantes de la petite Brenda aux prises avec des thérapeutes qui tiennent absolument à lui sortir les vers du nez. Sa réponse est souvent cinglante : accusations de viol, aboiements de chien... Tout cela, renforce l'image de la femme mystérieuse, que montrait d'emblée Brenda. La jeune femme apparaît comme un peu déséquilibrée et l'on se demande si son caractère ne va pas doublonner avec celui de son frère. Nous pouvons pressentir par là même que les scénaristes pourraient être amenés à faire de Brenda un personnage en marge de la société. La suite nous montrera que cette piste sera effectivement développée dans le récit.

Alors que tout semble aller pour le mieux dans le couple, les scénaristes mettent à profit pour la première fois le caractère bipolaire de Billy pour entraver les projets du Nate et de sa compagne. En effet, alors qu'ils s'apprêtaient à passer leur premier week-end romantique loin de leurs domiciles respectifs, Brenda avertit Nate que l'état alarmant de Billy l'empêche de s'éloigner. Elle préfère soutenir son frère dans sa crise dépressive que provoque visiblement le trac précédent une exposition photographique de ses œuvres. Ce premier éloignement s'étendra sur l'épisode d'après (épisode 108) où Brenda informe Nate par téléphone de l'amélioration de l'état de son frère. L'initiative que prend Nate de rendre visite à sa copine sans l'avertir au préalable, lui réserve toutefois une surprise. Brenda et Billy dont l'épisode dépressif n'a laissé aucune trace passent d'agréables moments avec un ami australien. Les fans de la série reconnaitront dans cet ami un clin d'œil à la comédienne qui incarne Brenda : Rachel Griffith est en effet australienne. Au cours de la soirée qui suit, et

pour avoir peut-être abusé de drogue, Nate est pris d'un accès de jalousie. Le personnage de Connor ne fera qu'une seule apparition, sa piste narrative est vite abandonnée. Les scénaristes choisissent ainsi de faire repartir le couple à zéro. Non seulement Connor disparaît, mais Billy semble s'habituer à la présence de l'amant de sa sœur.

Au cours de l'épisode 109, Brenda entraîne Nate dans un jeu pour le moins dangereux : simuler des deuils au sein d'autres maisons funéraires afin de mieux comprendre ce que ressentent ses propres « clients » et améliorer par conséquent les services que propose la maison funéraire Fisher and Sons. Brenda sort le grand jeu en faisant semblant de porter le deuil de ses parents, morts le matin-même dans un accident... écrasés par un hélicoptère ! Nate est muet face à la performance de sa compagne. Et le « spectacle » n'est pas fini, puisque la même Brenda simule ensuite un cancer dont elle s'apprête à mourir d'ici peu, anticipant l'issue fatale par la préparation de ses propres obsèques avec le soutien de son mari, Nate pour qui la plaisanterie a assez duré. Sur le chemin du retour, Nate accuse la jeune femme de jouer avec ses sentiments. Et Brenda de conclure qu'avec son appréhension de la mort, Nate n'est pas prêt à assumer le rôle d'un directeur funéraire.

La suite de la saison sera davantage centrée sur le personnage de Brenda que sur celui de Nate, bien que les deux protagonistes continuent d'être traités comme un binôme narratif. Demeurent en effet encore mystérieux une multitude de détails de la vie de la jeune femme. Brenda révèle au cours de l'épisode 110 à Nate que son frère Billy a tenté de se suicider quand elle avait 18 ans, ce qui a compromis son cursus universitaire. Brenda a en effet préféré rester aux côtés de son frère que de rejoindre la prestigieuse université de Yale. Mais la jeune femme assure à son compagnon que Billy ne ferait jamais de mal à un autre que lui-même. Pourtant, cette version des faits sera contredite par les révélations que fera la mère de Brenda à sa fille. Afin de lui expliquer la nécessité d'interner Billy, Margaret lui raconte que Billy n'avait pas tenté de se suicider mais de fabriquer une bombe destinée à faire exploser la demeure familiale. L'étrangeté de Billy va en outre crescendo et contredit aussi les propos rassurants de Brenda sur son frère. En effet, le jeune bipolaire, dans sa jalousie de Nate, n'hésite pas à suivre pendant l'épisode 111 le jeune couple dans leurs déambulations dans les casinos, les bars et les ruelles de Las Vegas. Si la présence de Billy dans le même casino fait enrager Nate, il faudra en plus pour que Brenda soit

inquiète et interne son frère. Ce sera après l'ultime intrusion que fait son frère chez elle dans l'objectif d'effacer à coup de cutter le tatouage qu'elle porte. Nous analyserons la descente aux enfers de Billy dans le chapitre qui lui sera consacré.

L'intérêt que cet épisode présente pour le caractère de Brenda est pourtant repérable : il permet au couple Nate/Brenda de se débarrasser du personnage qui menaçait la continuité de leur relation affective. Pourtant, à la fin de la première saison, Brenda, accompagnée de Nate accepte de rendre visite à son frère, désormais loin d'elle, incapable de lui nuire. Troublée par cette visite, Brenda se dispute avec Nate sur le chemin du retour. Au volant de sa voiture Brenda questionne Nate « J'ai besoin de savoir si je ne perds pas mon temps avec toi ».

Mais la réponse de son compagnon est cinglante : « Combien de types seraient restés après tous les délires dans lesquels tu m'a emmené ? ». Quelques secondes plus tard, c'est l'accident... Admis en urgence à l'hôpital, les deux protagonistes s'en sortiront sans graves séquelles. Les résultats de l'IRM de Nate sont cependant alarmants Nate aurait une malformation artério-veineuse. En introduisant ce diagnostic, les scénaristes préparent clairement le terrain pour la saison suivante, qui ne manquera pas d'exploiter cette brèche dans la structure narrative pourtant assez cohérente du jeune couple.

Saison 2 : Le menteur et la prostituée

La saison deux s'ouvre d'emblée sur les difficultés qu'endure le couple : Brenda dit se sentir mal depuis l'accident. Nate insinue qu'elle pourrait être dépressive. Après avoir puisé au cours de la saison une dans le passé de Brenda pour alimenter le récit du couple, il semblerait que les scénaristes misent sur son caractère qu'ils ont peint d'emblée avec beaucoup de mystère pour la suite de l'action. La jeune femme semble décidée à changer le cours de sa vie ; elle s'éloigne petit à petit de Nate, fait du tri dans ses affaires personnelles et fume un nombre considérable de joints.

Pour la première fois depuis le début de la série, nous voyons la masseuse shiatsu à l'action. Pour les scénaristes, les clients qu'elle accueille chez elle, le temps d'un massage pourraient en effet leur permettre de diversifier les récits. Nate de son côté vit la routine de son travail, sans trop s'interroger sur les préoccupations de sa compagne. Une invitation qu'elle adresse à Trevor, son premier amour, la sort de sa torpeur. Elle élabore avec goût et précision le menu autour duquel elle se retrouvera en compagnie de Nate avec Trevor, sa femme et son fils, une famille ordinaire, ce qui déçoit profondément Brenda. Après le dîner, une fois les invités partis, elle fait le point et résume ainsi sa vie à son compagnon : « J'ai passé mon enfance à jouer la comédie devant des médecins. Puis je me suis sacrifiée pour mon frère ravagé. Au final, je n'ai aucune idée de qui je suis réellement. » Cette affirmation quant à l'identité de Brenda n'est pas anodine. En effet, étant indéfinie, elle représente le modèle de personnage idéal pour une écriture progressive. L'absence des attributs du personnage permet, en effet, moins de contraintes narratives et autorise les scénaristes à plus de liberté.

Quant à Nate, il semble soulagé de savoir que l'épisode dépressif de Brenda n'aura été que de courte durée. Malheureusement, les scénaristes semblent en avoir décidé autrement. Brenda s'esquive toujours pour éviter de faire l'amour avec Nate et décide, dans une ultime tentative de changer le cours de sa vie de s'inscrire à l'université afin de suivre des cours de bioéthique. Installée parmi une classe formée majoritairement de jeunes étudiantes, Brenda tente de s'opposer à la théorie qu'énonce le professeur en guise d'introduction. Déçue par la réponse de l'enseignante, Brenda quitte la classe et informe Nate que son bref retour sur les bancs de l'université a achevé de la persuader que les études universitaires n'ont aucun intérêt, en tout cas pour elle. Les conversations se suivent et s'enchainent sur l'idée de la mort. Pour Brenda, la résurrection des âmes et la vie après la mort ne sont qu'illusoires. Seule compte la vie.

Nate: *So you definitely don't believe in any kind of a life after death?*

Brenda: *I think people live on through the people they love, and the things they do with their lives, if they manage to do things with their lives.*

Nate: *But that's it, that's it? That's all there is, there's nothing more, there's nothing like bigger?*

***Brenda:** Just energy*[87].

Malgré leurs différentes convictions, Nate et Brenda tiennent ensemble comme couple et comme binôme narratif. Et pourtant, l'épisode 204 marque un point de non-retour pour chacun des deux personnages. C'est en effet l'épisode où Nate, accompagné de Claire, va à Seattle pour des raisons professionnelles, afin de ramener en camion réfrigéré le corps de M. Mossback, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux cadavres et à leur famille. Nate loge alors chez son ancienne colocataire, avec qui il a une relation intime. Il cachera pendant plusieurs saisons son adultère à Brenda. De son côté, Brenda dont la nouvelle patiente Mélissa est contre toute attente une prostituée, se voit de plus en plus fascinée par la sexualité en dehors du couple légitime.

Afin de lutter contre les pulsions qui l'envahissent, Brenda entame l'écriture d'un roman. Elle se trouve d'abord confrontée au fameux « syndrome de la page blanche»... ou de l'écran blanc en l'occurrence, puisqu'elle pianote sur son Macintosh. L'instant d'après, sa conscience s'adresse directement à elle sous forme de lignes qui apparaissent toutes tapées à l'écran : une idée saisissante et un clin d'œil envers les notions d'écriture automatique et d'inspiration sous-jacente que les scénaristes ne manqueront pas d'exploiter par la suite. Afin de nourrir son inspiration, Brenda invite à déjeuner Mélissa, avec en arrière-pensée les récits licencieux que celle-ci pourrait lui raconter. Quelques scènes plus tard, alors qu'elle s'apprête à aller chez un client, la prostituée reçoit un coup de fil : la jeune fille qui devait l'accompagner chez le client et dont le rôle était d'observer la scène l'avertit qu'elle ne viendra pas. Brenda, qui se renseigne alors sur le rôle que doit avoir la femme-voyeur, propose à Melissa de l'accompagner chez son client.

A la fin du même épisode, Brenda demande Nate en mariage. Le jeune homme accepte, fou de joie. Arrêtons-nous un peu sur cette demande en mariage pas très conventionnelle. En effet, il est d'usage que l'homme demande la femme en mariage et non l'inverse. La dynamique du couple Nate/Brenda serait-elle en fait inversée ?

[87] Trad. « -Tu ne crois donc à aucune forme de vie après la mort ?
-Je pense que les gens vivent à travers les personnes qu'ils aiment, et les choses accomplies durant leur vie. S'ils y arrivent.
-C'est tout ? C'est tout ? Il n'y a rien d'autre ? Rien de plus grand ?
-Juste de l'énergie. »

Est-ce la jeune femme que les scénaristes utilisent comme pion pour faire avancer le binôme narratif ? Une chose est sûre, Brenda se sent coupable de son infidélité. Elle instaure elle-même du coup les liens qui pourraient la retenir et l'empêcher de donner libre cours à ses pulsions sexuelles. Rien toutefois ne nous promet que le projet aboutisse. Afin d'annoncer ses fiançailles avec Brenda, Nate convie sa famille à un dîner familial. L'annonce des fiançailles met Ruth en colère. La mère de Nate n'apprécie pas Brenda et ne souhaite pas que son fils l'épouse.

Entretemps, Brenda, sans doute sous l'influence de Mélissa, franchit la barre de la déontologie qui la sépare en temps normal des clients qu'elle masse. Remarquant que ses massages ont un effet érotique sur un client (qui ne témoigne pas la moindre gêne), Brenda le masturbe ensuite, comme prise d'une pulsion déplacée. Son livre n'a plus besoin d'inspiration pour être rédigé, puisqu'elle transcrit désormais ses propres aventures en les attribuant à son héroïne Christina. Parlant du roman qu'elle est en train de rédiger, Nate lui demande si Christina représente son *alter ego*. Elle est ma Constance Chatterley répond-elle. Nate ne connaissant pas l'héroïne de D-H Lawrence la regarde sans broncher. Brenda répond avec beaucoup d'humour « Elle est comme Hermione dans la série de *Harry Potter* ».

Alors que Brenda cache bien sa double vie à son compagnon, son inconscient la trahit durant son sommeil : elle rêve d'abord que Nate la rejoint au lit, lui déclare son amour avec la plus grande ferveur et... l'étouffe avec un oreiller. Brenda chercherait-elle à rompre avec Nate ? L'hypothèse peut paraître plausible puisque les scénaristes ont déjà introduit une autre jeune femme qui pourrait prendre le relais, et la remplacer dans la vie de l'aîné des Fisher. En tout cas, la question de la rupture reste au centre des questionnements de Brenda.

Ainsi, quand elle annonce à sa mère qu'elle va se marier avec Nate, Brenda ne reçoit pas les félicitations qu'elle attendait. Margaret lui rit au nez et formule la remarque suivante: « Est-il assez intelligent pour toi ? ». Si elle paraît blessante et gratuitement provocatrice, cette interrogation gravite pourtant au centre des tourments de Brenda, dont l'attitude commence sérieusement à dévier du droit chemin qu'elle pourrait se fixer si elle souhaitait réellement jouir d'un bonheur qui lui tend les bras. Et Nate est loin de se douter des aventures que vit sa fiancée. Les scénaristes ont même le courage de réunir autour de la même table le couple et Mélissa. Ce dîner qui aurait pu

être une formidable scène pour que les vérités des uns et des autres soient mises au grand jour, n'aura bizarrement aucune incidence sur la suite. Alors que la présence de Mélissa aurait pu constituer un indice pour Nate concernant les activités de sa femme, le jeune homme n'y voit que du feu. Quant à Brenda, elle exprime à son compagnon son besoin de pimenter leur vie sexuelle, et fantasme sur des étrangers dès qu'elle se retrouve seule.

A Noël, cela fait exactement un an que Nate et Brenda se sont rencontrés et tous deux commencent par célébrer la naissance du Christ chez Margaret. Ils y retrouvent un invité pour le moins inattendu en la personne de Billy qui souhaite garder ses distances par rapport à sa sœur et ne sera donc d'aucune influence immédiate sur son couple. Toutefois, le scénario des désirs que Brenda cherche à assouvir frénétiquement continue de se développer. Les déviances sexuelles de la jeune femme continuent de donner lieu à des scènes assez fascinantes, comme ce ballet amoureux (avant de devenir très chaud !) qu'elle interprète à l'intérieur d'un magasin de vêtements avec un bel inconnu sous les yeux des clients qui risqueraient de les surprendre à tout moment!

Quant à Nate, il révèle enfin à sa future femme sa malformation et le risque constant d'une rupture d'anévrisme. Brenda le réconforte et les spectateurs se demandent si la jeune femme va avouer elle- aussi ce qu'elle cache à Nate depuis le début de la saison. Les préparatifs pour le mariage peuvent commencer. Alors qu'ils évoquent leur mariage, Nate déclare à Brenda qu'il connaît « un rabbin qui fera parfaitement l'affaire ». Brenda est en effet juive, et le rabbin Ari, qui a officié un enterrement quelques épisodes plus tôt est une jeune femme dont Nate n'est pas insensible au charme

Juste avant la réception organisée par Margaret en l'honneur du mariage imminent de sa fille, Brenda, la future mariée franchit une nouvelle limite en accompagnant Melissa à une soirée échangiste. Brenda arrive en retard à l'appartement de sa mère où a lieu la réception, toujours en compagnie de Melissa et dit à Ruth avec le plus grand détachement : *« Actually, I spent all night doing it with this couple from Orange County. And I have absolutely no idea why »*[88]. Comme nous

[88] « J'ai passé ma nuit à faire la chose avec un couple d' Orange County. Et j'ignore absolument pourquoi je l'ai fait ».

l’avons déjà souligné l’aveu s’adresse en fait à elle et n’est prononcé que dans l’espèce de rêve filmé qu’elle vit.

Au cours de cet épisode Brenda se résout à consulter la psychiatre recommandée par Melissa, son cerveau n'en continue pas moins de tourner à plein régime comme en témoigne cette « voix de la vérité » qu'elle entend par-dessus les boniments d'usage de son interlocutrice: « Désolée, mais je ne peux pas vous aider. Vous êtes à un stade où la thérapie ne peut rien pour vous. Je me taperais bien des inconnus comme une pute sous crack si j'étais moins coincée par mon éducation judéo-chrétienne ». Entretemps, Nate croise au rayon fruits et légumes d’un supermarché Lisa, venue s’installer à Los Angeles où elle a trouvé un poste de chef cuisinier. Il apprend par la même occasion qu’elle porte leur petite fille dont la naissance est imminente. Nate est à la croisée de deux chemins divergents : celui qui implique Lisa et l’amène à endosser le rôle du père et celui qui pourrait conduire au mariage avec Brenda comme c’était déjà prévu.

Presque au terme de leur premier entretien de préparation au mariage, le rabbin Ari demande à Nate et à Brenda s'ils sont complètement honnêtes l'un envers l'autre : tous deux baissent alors la tête sur leur T-shirt et lisent respectivement les inscriptions « Menteur » et « Putain » écrites en blanc sur fond noir, donnant son titre à l’épisode 211. Si Brenda cache sa double vie et ses aventures sexuelles, Nate dissimule l’aventure qu’il a eue avec Lisa lors de son bref passage à Seattle. Il cache surtout les conséquences irréversibles de cette aventure : la naissance d’une petite fille, même s’il ne peut pas prévoir encore l’impact que cette naissance pourrait avoir sur son personnage.

« Là, elle fait l'amour avec deux hommes en même temps. Mais, en réalité, c'est avec tous les hommes qu'elle couche », raconte le roman de Brenda que dévore Nate en cachette à l’épisode 212...sans savoir que l'histoire qui se dévoile sous ses yeux est justement celle de sa dulcinée! Les scénaristes poussent donc jusqu'au bout leur principe de « fiction dans la fiction ». Il y ajoute celui de l’inspiration née des propres expériences de l’auteur (celles de Brenda, en l'occurrence).Toutefois, ce n’est que vers la fin que Nate fait le lien entre la fiction et la réalité de Brenda. La scène de dispute entre Nate et Brenda, au cours de laquelle chacun « crache » ses vérités au visage de l'autre, fait partie des moments les plus déchirants de la série. Elle résulte

d'une mise en place pas à pas (l'adultère de Nate avec Lisa dont naîtra un enfant non désiré par le premier, les déviances sexuelles de plus en plus précises de Brenda) depuis le début de la deuxième saison. Les précautions que prennent les scénaristes pour introduire cette rupture sont un mécanisme quasi-inexistant par la suite. Il semblerait en effet que les auteurs ne prévoient jamais assez à l'avance, exception faite de cet épisode et de quelques autres détails sur lesquels nous reviendront. La conséquence de cette scène est de pousser ces deux personnages dans leurs derniers retranchements : « Ne me jette pas ton alliance à la figure ! Un cliché pareil, ça va me donner envie de vomir », exhorte Brenda. Ce à quoi répond Nate avec la plus grande froideur : « Tiens, gerbe ».

La saison deux se termine par les tentatives de Brenda de faire face au mal qui la ronge, aux pulsions sexuelles qu'elle ne saurait réfréner sans l'appui de Nate, qu'une hémorragie interne contraint à accepter une embolisation, non sans avoir refusé que Brenda l'accompagne pour son opération chirurgicale. La dernière apparition de Brenda est au volant de sa Golf rouge, chargée à bloc pour le déménagement. Alors que Nate rencontre pour la première fois sa fille Maya, Brenda souhaite tourner la page par son départ.

Saison 3 : Lisa prend le relais

Comme le laissait augurer son départ à la fin de la saison deux, Brenda Chenowith ne figure pas dans les quatre premiers épisodes de cette saison. Nate a fait le choix de s'installer avec Lisa et leur petite fille Maya. L'actrice profitera de cet intermède pour célébrer son mariage en Australie, sa terre natale. Entretemps, Nate qui a emménagé avec sa famille dans une annexe de la maison de la productrice Carole, où Lisa exerce les fonctions de chef végétalien. En nous faisant écouter le message de son répondeur (« Bonjour, vous êtes chez Lisa, Nate et Maya. C'est la famille Fisher, veuillez laisser un message »), prononcé avec trop de candeur pour être vrai, les scénaristes mettent clairement l'accent sur l'incrédulité qui se dégage du comportement du « nouveau » Nate, métamorphosé depuis qu'il est devenu papa.

Une façon subtile de nous faire comprendre qu'il n'est plus à sa place et que, tôt

ou tard, malgré tous ses efforts pour que leur amour avance, comme le signifie le titre original de l'épisode « *Making love work »,* le vernis de sa relation avec Lisa finira par se craqueler de toutes parts! Les signes qui montrent l'insatisfaction de Nate de la vie qu'il mène sont nombreux, notamment, la scène au cours de laquelle Nate se masturbe dans sa voiture au milieu de nulle part. Cette scène met en relief une première « faille » de sa vie de famille si parfaite avec Lisa et leur enfant, Maya. En effet, depuis le début de la saison et son mariage «express » (après une ellipse narrative de sept mois qui fonctionne comme une véritable « réserve » d'idées), certains gestes et certaines paroles de Nate ne cadrent pas avec l'écorché vif que nous avons toujours eu l'impression de connaître... Tout semble être une question de temps, et les spectateurs attendent la fin d'un embranchement pourtant réussi narrativement. Afin de pousser le malaise de Nate à son extrême, les scénaristes ont recours à l'épisode 304 à une image aussi subversive que parlante. Nous voyons Ruth et Lisa, toutes deux affairées à la cuisine et vêtues du même tablier, se retourner en même temps (empruntant exactement la même posture) à l'arrivée de Nate, comme si elles ne faisaient qu'une. Le message à caractère psychologique qui en ressort est assez clair : Nate a épousé sa mère...

L'épisode 305 offre dans cette perspective une double promesse narrative. L'excellente scène finale nous permet de retrouver, l'espace d'un instant, Nate tel que nous l'avons toujours connu: fougueux, bon vivant, plein de vie. Au volant de sa voiture, le voici lancé à tombeau ouvert sur les notes explosives de *Not Dead Yet* («Pas encore mort ») des *Bad Examples*. La seconde promesse procède du retour de Brenda au cours de cet épisode. Elle apprend à Nate (et au téléspectateur par la même occasion !) qu'elle est rentrée deux mois plus tôt, après une longue parenthèse qui l'a menée de Santa Fe (Nouveau-Mexique) à Tahoe (près du Nevada) en passant par Austin (Texas)... avant de retourner chez sa mère ! Limité à quelques scènes, le retour de Brenda apporte aussi un mordant qui faisait défaut à ce début de troisième saison.

Si avide de sensations fortes, Nate va camper en compagnie de sa femme et de sa fille avec un couple d'amis. Il se voit toutefois freiné par la bonne conduite de ses compagnons de cordée et réalise la fragilité de son couple avec Lisa. Lors d'une séquence mémorable, alors qu'il vient de laisser ses amis pour prendre une bouffée d'air, il est rejoint par Brenda au sommet d'une montagne déserte. Si l'on se dit d'abord qu'il s'agit d'un nouveau rêve, les suspicions de Nate (« Quoi, tu m'as suivie ?»)

accentuent le doute. L'empoignade augmente ensuite d'intensité (« Tu te souviens de cette sensation de couler l'un dans l'autre ?», interroge Brenda) avant que la jeune femme se jette dans le vide. Nate rêvait effectivement.

Ces deux brèves apparitions de Brenda semblent destinées à préparer le véritable retour de cette dernière. Sa réapparition aurait pu être l'occasion pour les scénaristes de développer le schéma du triangle amoureux. Car, même si Nate n'est pas en totale harmonie avec Lisa, il ne peut se permettre de couper les ponts avec la mère de sa fille. Ses sentiments avérés envers Brenda prendront-ils le dessus ? Et si cette dernière avait, pendant l'ellipse qui couvre les premiers épisodes de la série, rencontré un autre homme ? A moins qu'elle n'ait continué à se donner corps et âme à ses pulsions sexuelles.

Afin de faciliter le retour de Brenda dans la série, les scénaristes optent pour le décès de Bernard Chenowith dans le prologue de cet épisode. Alors que nous l'avions quitté le plus heureux des hommes à l'épisode 212, où il prononçait une nouvelle fois ses vœux à son « âme-sœur » Margaret, M. Chenowith apparaît extrêmement fatigué et décède dans les minutes qui suivent sa brève et ultime occurrence dans la fabula. Mais il faut dire (une nouvelle fois) que l'ellipse narrative de sept mois qui a séparé l'opération de Nate de la suite de l'histoire autorise ce genre de surprise générale. Nate apprend la nouvelle dans la rubrique nécrologique d'un quotidien.

Entre le moment où Bernard Chenowith décède et celui où Nate apprend la nouvelle, les spectateurs sont dans la confidence et attendent de voir comment ce décès sera exploité narrativement. Les scénaristes profitent de ce laps de temps pour instaurer un dialogue où l'accent est mis sur le décalage entre la situation actuelle de Nate et sa vraie personnalité, dont on devine qu'elle va être « réveillée » (de manière indirecte) par le décès de Bernard Chenowith. Ainsi, lançant un drôle de regard à Nate, Lisa l'interroge : « Tu ne te serais jamais imaginé avec femme et enfant, pas vrai ? ». Ce à quoi répond l'intéressé avec son bon sens habituel : « Pas plus que directeur de pompes funèbres ». Quelques minutes plus tard, Nate apprenant la nouvelle, décide, non sans prévenir sa femme d'assister aux funérailles du psychiatre. Alors que Nate semble regretter ses choix qui l'ont conduit à fonder une famille, Brenda ne regrette rien, et énonce toujours avec le même stoïcisme sa théorie selon laquelle l'aléatoire régit nos vies : « *I wouldn't change anything. If you change one thing, that changes*

everything. And some things are the way they should be[89] ».

Si Lisa comprend le besoin qu'a éprouvé Nate d'assister aux funérailles du père de Brenda, elle ne lui pardonne pas d'avoir emmené avec lui Maya. Pour Lisa, Brenda a toujours été une rivale. La jeune mère semble avoir compris que même en faisant de Nate un père, elle ne pourra éviter que Nate la compare (même inconsciemment) à Brenda. Les scénaristes imaginent alors un face-à-face entre les deux femmes de la manière la moins inattendue. Lisa improvise sous un pseudonyme un rendez-vous avec Brenda pour un massage. Comme les deux femmes ne se sont jamais rencontrées, cette situation promet un rebondissement narratif certain. Lisa, installée sur la table de massage fond en larmes. Elle a pourtant tout ce qu'elle a toujours rêvé d'avoir : une magnifique petite fille, un mari aimant, un métier qu'elle apprécie.

A partir de l'épisode 310, Brenda apparaît régulièrement sans pourtant former un couple avec Nate. Elle a droit en effet, au traitement des personnages principaux, et va être, pendant quelques épisodes, la protagoniste de son propre récit. Elle emménage chez Billy et construit avec son frère apparemment bien rétabli une relation fusionnelle. Unis face au décès de leur père, le frère et la sœur semblent toujours en quête de souvenirs comme le montre le visionnage du dessin animé (spécialement réalisé pour les besoins de la série) des aventures de *Nathanael et Isabel* que Billy trouve dans une vidéothèque. Leur bonheur sera de courte durée puisque Billy essaie d'embrasser sa sœur de manière explicite, ce qui oblige Brenda à un nouveau déménagement. Ce même épisode marque la disparition de Lisa, une disparition qui semble, ainsi que nous le montrerons dans la partie consacrée au personnage de Lisa, comme provisoire. Nate noie alors son inquiétude et son chagrin dans celui d'une jeune fille Allison Williman, personnage qui n'apparaîtra qu'à l'épisode 312. Il s'agit de la fille d'un tueur en série exécuté dont les funérailles seront préparées par les Fisher. Une scène assez érotique (surtout pour *Six Feet Under*, peu habituée à occuper ce terrain) place les yeux de Nate, comme hypnotisé, entre les cuisses de la jolie fille de M. Williman qui possède un tatouage en deux parties (une sur chaque cuisse) représentant un système de canalisations permettant à de petites créatures imaginaires de voyager en un lieu toujours chaleureux !

---

[89] Trad. « Si c'était à refaire, je ferai tout pareil. Si tu changes un truc, tu changes tout. Et certains choses doivent être comme elles le sont ».

Alors que Nate compense son chagrin dans une relation sans lendemain, Brenda se rend à la maison funéraire pour lui avouer qu'elle n'arrive pas à se détacher de lui. Nate n'est apparemment pas touché par les propos de la jeune fille et lui répond sans la ménager « Bien sûr que si, tu en es capable ! « Tu l'as déjà fait par le passé ». L'instant d'après, sur le perron de la maison funéraire, Claire demande à la même Brenda si elle peut la conduire quelque part. « Je vais me faire avorter », précise-t-elle le plus naturellement du monde. Claire avait eu un rapport non protégé avec son camarade de classe Russell. Loin de la disparition de Lisa et du désespoir de Nate, Brenda accompagne Claire à la clinique puis la reçoit chez elle, le temps que la jeune fille se rétablisse après son IVG.

Afin de clore la saison, les scénaristes tranchent sur le sort de Lisa. Nous apprenons en même temps que Nate que le corps de Lisa Kimmel vient d'être retrouvé. Pendant que le reste des Fisher célèbre l'étrange mariage de Ruth et de George, Nate se perd en boisson dans un bar malfamé. Une scène éprouvante à l'extrême, place Nate au volant de sa voiture, le visage en sang après s'être battu dans un bar, proche de la démence et hanté par le souvenir de son père et la mort de Lisa qu'il a apprise dans la journée. Flirtant avec le suicide (« C'est le meilleur moyen de te racheter », lui intime son ex-compagne), il roule « à tombeau ouvert ». Si Six Feet Under aura connu son premier « coup de mou » en début de saison (lorsque tout allait trop bien pour être vrai), celle-ci se termine sur les chapeaux de roue comme l'illustre à merveille ce *season finale* à la fois touchant et tragique. En poussant Nate dans ses derniers retranchements, les scénaristes font de ce personnage déchiré et perdu le seul élément affecté de la famille Fisher, enfin apaisée après des mois de souffrance. Nate en veut à sa mère et remet en cause l'une des fondations mêmes de l'histoire : hors de lui, le premier reproche en effet à la seconde de lui avoir demandé de rester à la maison après le décès de son père, «juste quelques jours ». « Si j'étais rentré à Seattle », aboie-t-il, tout ça ne serait peut-être jamais arrivé! ». La réflexion sur le principe de causalité est de mise. Les quelques jours se sont en effet transformés en plusieurs années, menant Nate à perdre Lisa de façon tragique...

Le visage ensanglanté, Nate trouve à la fin de l'épisode comme de la saison un point de chute chez Brenda. Il ignore toutefois que la jeune femme a des affinités avec son voisin, rencontré quelques scènes plus tôt. Un triangle amoureux est-il à prévoir pour la suite ? Il aura fallu une saison entière aux scénaristes afin de « se débarrasser »

de Lisa. La mort de cette dernière, signifiant sa sortie définitive du récit montre bien la volonté des scénaristes de clore, un peu en urgence cet embranchement allait vers une impasse narrative. Le mystère qui enveloppe toujours cette mort tragique montre en outre les limites de l'écriture progressive. Il est impossible semble-t-il de prévoir suffisamment à l'avance la suite du récit. Et faute d'avoir prévu un rebondissement, encore faut-il pouvoir le justifier.

Saison 4 : La saison de tous les risques

La saison quatre commence là où s'était achevée la saison précédente .Après avoir repris ses esprits chez Brenda, Nate s'apprête à affronter la journée « la plus longue de sa vie » puisqu'il doit procéder à l'enterrement de sa femme Lisa (dont le corps noyé a été retrouvé par des enfants sur une plage quelques jours plus tôt). Nate en confiant ses états d'âme à propos de la disparition de sa femme, confirme l'intuition des spectateurs concernant la durée de vie du couple Nate/Lisa. « Je n'ai jamais pensé que Lisa et moi serions ensemble pour la vie. Je me suis toujours dit qu'un évènement surviendrait et y mettrait fin, mais je ne voulais simplement pas en être à l'origine », confie-t-il à Dave.

Parallèlement, et loin de Nate, Brenda se fait courtiser par son voisin Joe. Le métier que choisissent les scénaristes pour le jeune homme n'est pas anodin : Joe est musicien. Ceci laisse alors une marge de manœuvre aux auteurs, puisque le nouveau personnage se trouve constamment chez lui, à quelques mètres du nouveau logement qu'occupe Brenda. Et les occasions de passer chez la jeune femme ne manquent pas. Brenda essaie de renouveler sa vie loin des tentations de la chair et des abus de drogue. On apprend ainsi au cours d'une discussion avec Joe qu'elle pratique l'abstinence depuis plusieurs mois. Elle décide en outre de reprendre un cursus d'études de psychologie, un programme que sa mère, psychiatre de formation ne cautionne pourtant pas. A l'opposé, le caractère de Nate s'enfonce dans sa dépression. Le récit de sa vie semble fonctionner au ralenti, et le contemplatif remplace le narratif. La suite s'annonce pauvre en promesses narratives.

Ce n'est qu'à l'épisode 403 que Nate vie une première aventure. Il tombe en

proie facile sous le charme d'une jolie mère de famille divorcée, Madeline, rencontrée lors d'une journée « Parents-enfants » dans la crèche où est admise Maya. Le jeune veuf, après avoir fait l'amour, se voit mis à la porte par Madeline. De retour chez lui, Nate décide de vivre de nouveau dans la maison familiale. Il espère ainsi effacer le souvenir douloureux de Lisa, qu'il retrouve dans chaque recoin de la maisonnette dans le jardin des Fisher où ils avaient emménagé. De son côté, Brenda qui espérait une relation « normale » après de multiples déboires, découvre les penchants sado-masochistes de Joe...« J'ai connu des prostituées et des dominatrices, révèle Brenda à Joe. Je suis allée dans des clubs échangistes, sado-masochistes. [...] J'ai écrit un roman érotique sur une fille qui... » Si elle ne finit pas sa phrase, nous devinons toutefois que la jeune femme évoque le projet qu'elle s'était mise en tête de réaliser durant la saison 2. Et il semblerait que les scénaristes ont oublié les velléités de la jeune femme. Et pourtant, elle accepte de se prendre au jeu de domination que suggère Joe afin d'épanouir leurs relations intimes et de solidifier leur couple.

Signe de la stabilité de leur couple, Brenda et Joe résistent à un dîner haut en couleurs chez Margaret, dont Olivier Castro-Staal (le professeur d'art de Claire) partage désormais la vie. De retour chez eux, ils se prêtent à leur jeu de domination/ soumission favori, avant d'être interrompus par la visite impromptue que rend Nate à Brenda. Le jeune homme rencontre enfin celui qui l'a remplacé dans la vie de Brenda. Quelques scènes plus tôt, Nate remettait sa fille Maya entre les mains attentionnées de Barb, la sœur de Lisa, le temps d'un week-end. Cette pause récréative de Maya, est aussi une pause narrative pour Nate afin qu'il endosse, pendant quelques scènes au moins, le rôle du veuf à la place de celui du père, rôle qu'il joue à plein temps depuis le début de la saison trois.

Nate ne parvient pas tout à fait à se détacher du souvenir de son ex-femme. Plus que vers le deuil, la disparition de Lisa le conduit à une sorte de démence. Au cours de son footing, il croise un chien, dans les yeux duquel il a l'impression de retrouver le regard triste de Lisa. L'absurdité de la situation atteint son paroxysme quand Nate décide de suivre le chien qui l'emmène dans une maison où une voyante lui assène des révélations bouleversantes : Lisa serait encore vivante. Si la voyante semble parler à coup de métaphores et de symboles, Nate prend ses propos au premier degré et s'obstine à chercher les traces de sa femme, supposément vivante. De retour avec Maya, Barb prend Nate pour un fou et lui conseille de consulter quand il lui dit

ses suspicions concernant la mort de Lisa.

Malgré de vaines tentatives de reprendre les rênes de sa propre vie et d'aller de nouveau de l'avant, Nate reste profondément marqué par la perte de Lisa comme en témoigne cette déclaration qu'il effectue devant un groupe de veufs bien plus âgés que lui : « La plupart du temps, je me sens engourdi ». Décidé à se reprendre en main, Nate démissionne à l'épisode 405 de ses fonctions de directeur funéraire, préférant un job décroché dans une garderie pour chien. Pendant ce temps, Brenda consolide sa relation avec Joe qui lui propose d'emménager avec lui dans une maison qu'il a trouvée pour eux deux. Dans cet épisode, sans doute influencée par son déménagement imminent et apparemment effrayée à l'idée de s'installer avec Joe, Brenda fait un rêve étrange. Une pile de matelas s'écroule sur elle au point de l'étouffer alors qu'elle se baladait tranquillement dans les rayons d'un magasin spécialisé. Comme nous l'avons déjà vu, l'association de la literie et de la mort ne date pas d'hier dans l'esprit de Brenda puisqu'elle imaginait déjà Nate la rejoindre au lit, lui déclarer son amour et... l'étouffer avec un oreiller au cours de la saison deux, à la veille de leur mariage. Ce rêve est-il prémonitoire du sabotage que Brenda peut faire subir à son couple et une nouvelle manifestation de son instabilité ? Les scénaristes enchainent sur cette idée puisque l'épisode 406 s'achève par la visite de nuit que fait Brenda à Nate, et leur baiser langoureux sur le seuil de la porte.

Malgré la solidité de son couple avec Joe, Brenda réduit tous ses projets en cendres en couchant avec Nate dans de miteux hôtels. Nate n'est pourtant pas dupe et voit clair dans le jeu de Brenda, justifiant ses rendez-vous à l'hôtel avec lui par l'excentricité sexuelle de Joe: « Il ne s'agit pas de Joe, mais de toi. (...) Tu as peur de l'intimité, alors tu pètes les plombs et tu tires des coups à droite à gauche. N'essaie pas de m'abuser : j'ai été à la place de Joe ! ». Dans un élan de sincérité, Brenda avoue à Joe ses aventures avec Nate. Pour le jeune homme, après cet aveu, l'avenir avec sa fiancée est plus que compromis. Le compte à rebours qui annoncera la fin de leur relation semble être lancé. Brenda continue à voir Nate, et l'accompagne même avec Maya durant l'épisode 408 dans un parc d'attraction. Finalement, c'est Nate qui accompagne Brenda dans la maison qu'elle occupe désormais avec Joe. Les deux jeunes gens profitent de la sieste que fait Maya dans la chambre pour flirter. Joe les prend en flagrant délit et rompt définitivement avec sa fiancée. La question qui se pose dès lors est pourquoi est-ce que les scénaristes ont retardé d'un épisode la dispute entre

Brenda et Joe ? N'aurait-il pas mieux fait de ne pas lui pardonner son aveu et de rompre à ce moment-là ? Si cette scène au cours de laquelle Brenda et Nate flirtent, est accessoire au niveau de la continuité narrative puisque la séparation aurait pu avoir lieu sans le flagrant délit, elle demeure un des moments forts de la série.

Toutefois, Nate reste discret par rapport à ses sentiments, n'admettant dans sa liaison avec Brenda que le côté charnel. Déçue et éconduite par Nate, Brenda renoue avec les démons de son passé : elle se fournit en cannabis et fume plusieurs joints. En rentrant chez elle, Brenda surprend Nate assis dans son canapé et la tête entre les mains. Après des mois de distance, celui qu'elle considère comme « l'homme de sa vie » lui ouvre enfin son cœur et confie : « Je voulais que Lisa s'en aille, sorte de ma vie. Ça aurait dû être moi ». Mais quand son interlocutrice lui assure que des gens ont besoin de lui, à commencer par elle-même, le veuf se met à vociférer : « C'est justement le problème, espèce de salope névrosée et égocentrique ! ». Le scénario était trop beau pour être vrai, Brenda est en fait au volant de sa voiture. Pourtant, l'épisode s'achève le soir même sur un nouvel élan du couple : Nate accompagné de Maya sonnent chez Brenda.

Un spectateur connaissant l'intégralité de *Six Feet Under*, ne saurait dire à quel moment de la série, le binôme Nate/Brenda redevient un véritable couple à l'approche de la fin de la quatrième saison. Une ellipse temporelle couvre la consolidation du couple et évite par la même occasion les explications que font vraisemblablement l'une et l'autre. En effet, dès le début de l'épisode 410, nous retrouvons Nate régulièrement chez Brenda, le jeune homme et sa fille posent en effet bagage chez la jeune fille sans aucune sorte de justification narrative.

Contraint d'affronter la famille de Lisa lors de sa commémoration dans un mausolée familial de Black Forest dans l'Idaho, Nate demande à Brenda de l'accompagner. Celle-ci accepte donc de rester à l'hôtel pendant l'office. La séquence finale revient sur le subterfuge auquel se livrait Nate au début de la quatrième saison, remettant aux parents de Lisa les cendres d'un anonyme décédé une trentaine d'années plus tôt plutôt que celles de leur fille. Les scénaristes, pour compléter le schisme qui sépare Nate de la famille de sa femme décédée imaginent une rencontre fortuite entre la sœur de Lisa, Barb, et Brenda dans un restaurant de la ville. Les auteurs de la série, par le biais du regard de Barb, semblent par ce choix accuser Nate de jouir d'un

bonheur auquel n'aura pas droit Lisa : celui d'élever sa fille au sein d'une famille épanouie.

Cette rencontre ne reste pas sans conséquences puisque Barb se déplace à Los Angeles afin de menacer Nate de lui retirer la garde de Maya. Il semble en effet injuste pour la jeune femme que la fille de Lisa soit élevée par sa principale rivale, en l'occurrence Brenda. Ceci complique la tâche de Brenda qui souhaite faire un enfant. Certes Nate ne lui ferme pas la porte, mais il ne se montre conquis par cette idée : après tout, il a déjà une petite fille. La fin de la saison met en place l'explication de la mort mystérieuse de Lisa. Ce retour vers le passé n'est pas anodin. Il permet d'une part de clore une saison où malgré son décès, Lisa n'a été que trop présente. En outre, les révélations que fait Hoyt, le beau-frère de Lisa renversent la donne. Hoyt et sa belle-sœur ont entretenu pendant des années y compris celle au cours de laquelle Lisa était mariée à Nate une relation adultère. Non seulement, cette révélation innocente Nate qui semblait être la raison indirecte de la mort de sa femme, mais elle soulève en plus une interrogation essentielle : et si Maya n'était pas la fille de Nate ?

Saison 5 : Chroniques d'une fin annoncée

La série reprend après une nouvelle ellipse de six mois plus tard,au cours de laquelle Brenda et Nate ont planifié leur mariage et attendent un enfant contrairement à ce que laissait prévoir la fin de la saison précédente. Leur bonheur sera toutefois entâché au sens propre et figuré. Brenda se réveille en sursaut deux nuits avant la date du mariage, et découvre ses draps tachés de sang : elle vient de perdre l'enfant qu'elle portait. Les jeunes époux seront alors contraints de prononcer leurs vœux matrimoniaux avant l'opération de curetage. Pourquoi en ce début de la dernière saison, les scénaristes traitent-ils leurs personnages avec cet acharnement ? Lisa avec qui Brenda a la première conversation imaginaire accuse la jeune mariée dans un règlement de comptes d'outre-tombe : « Chaque fois que tu essaies d'avoir une vie normale, tu bousilles tout. (...) Fais-toi une raison au lieu d'essayer de passer pour quelqu'un que tu n'es pas ». Mais la nouvelle Madame Fisher peut compter sur tout le soutien de son mari.

Après le mariage, c'est de nouveau le retour au scénario routine. Nate a repris ses fonctions dans la gestion de la maison funéraire. Dans la salle de préparation funéraire où Rico embaume un corps, Nate reconnaît celui de son ancien camarade de lycée Sam Hoviak. Ce décès est l'occasion pour les scénaristes d'écrire un nouvel épisode du passé de Nate, en somme une paralipse. On apprend que Nate et Sam était indissociables d'un troisième lycéen Tom Weeler. Tom Weeler répond présent aux funérailles de son ami.

Cette intrusion du passé de Nate dans son présent n'est pas anodine. Elle permet aux scénaristes d'opposer la figure de Tom marié jeune et père d'une adolescente de treize ans à celle de Nate, qui malgré ses quarante ans qui s'approchent à grands pas a conservé son allure d'homme de vingt ans. La question des choix narratifs est ainsi encore une fois illustrée : les personnages subissent une accumulation de choix qu'on leur impute. Leur devenir est tributaire des arbitrages des scénaristes, chaque choix conduisant vers en embranchement et éliminant pas conséquent une multitude d'embranchements.

Quant à Brenda qui vient d'achever sa formation en psychologie, elle refuse le « piston » de sa mère pour son stage de psychologie et propose ses services à une clinique gratuite venant en aide aux cas sociaux. En plus de proposer une occupation à Brenda, ce choix narratif permet aux scénaristes d'introduire un personnage qui accompagnera la jeune femme pendant quelques saisons : Jackie, la thérapeute du centre. En outre, cet épisode permet la rencontre de Nate avec Maggie, la fille de George. Si leur rapprochement semble avant tout une question de politesse, les spectateurs peuvent se poser légitimement la question de savoir ce que va devenir ce personnage qui débarque dans la vie des Fisher sans crier gare.

Le jour de ses 40 ans, Brenda convie les Fisher à un diner surprise. Sont aussi invités Billy qui accompagne Claire, George et Maggie mais aussi Tom, l'ami de Nate et Jackie la collègue de Brenda. Brenda annonce au cours de ce dîner aux invités et à Nate par la même occasion qu'elle est enceinte. Mais Nate ne réagit pas comme elle l'attendait. La dispute qui s'en suit entre Nate et Brenda est violente, résultant d'une longue préparation de la part des scénaristes. Elle n'est pas sans renvoyer à celle qui les frappait à la fin de la seconde saison et qui officialisa la rupture du couple. Cette dispute est l'occasion pour les auteurs de la série de rapprocher davantage Nate de

Maggie. Par son côté posé, la jeune femme semble être le portrait antinomique de Brenda. Dès le début de l'épisode d'après (épisode 505) et comme pour marquer l'effet que lui fait Maggie, Nate propose à Brenda d'accueillir à dîner le soir même la fille de George. Ce petit déjeuner est par ailleurs l'occasion d'une nouvelle discussion houleuse entre Nate et Brenda. Elle tourne autour de la meilleure attitude à adopter concernant l'origine de Maya (faut-il déjà lui révéler l'identité de sa mère biologique?). Leurs points de vue opposés soulèvent avec brio la question de l'éducation et du rapport aux enfants. « J'ai été élevée par des parents qui disaient tout, lance Brenda à Nate, et toi tu as été éduqué par des parents qui ne disaient rien. Et tu crois que c'est mieux ? ». Ne partageant guère ces doutes, le père de famille clôt toutefois le débat d'un cinglant : « C'est ma fille et c'est moi qui décide ! ». Le soir même, après le dîner où étaient conviés Maggie et George, Nate s'excuse de ses propos blessants. Il est conscient, après les révélations de Hoyt à la fin de la saison précédente, que Maya n'est peut-être même pas sa fille. Cette révélation n'est pas anodine parce qu'elle pourrait activer un possible narratif, celui d'une éventuelle séparation forcée entre la fille et son père qui l'élève. Ce faisant, les scénaristes pourraient lancer le débat concernant le sujet de la parenté. Qui est le vrai père de Maya, Nate qui l'a élevée ou bien un géniteur qui l'a conçue ?

A partir de l'épisode 507, le couple est au bord du gouffre. La gynécologue de Brenda lui apprend que des tests sanguins ont établi l'existence d'un risque de complications pou rson enfant à naître et suggère une amniosynthèse afin d'y voir plus clair. Brenda pourtant aussi inquiète que son mari, refuse d'être alarmiste et décide, contre l'avis de tous, de mener sa grossesse à terme. Cette annonce concernant le futur bébé est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Nate et Brenda n'éprouvent visiblement plus que du ressentiment l'un envers l'autre.

C'est bien sûr le moment choisi par les scénaristes pour donner à Maggie un rôle capital pour la constitution d'un triangle amoureux. La jeune femme appelle Nate en ce début d'épisode, suite à la mort d'une de ses connaissances Peter Burns. Si Maggie ressent tant de tristesse lorsqu'elle apprend le décès de Peter Burns, c'est qu'il faisait partie tout comme elle des « Quakers », les membres d'un mouvement aussi appelé la Société religieuse des Amis. Caractérisé par le rejet de tout dogmatisme, des crédos « préfabriqués », de toute forme de hiérarchie religieuse, de formalisme et de cérémonial rituel, le quakerisme se fonde sur la sagesse et la sérénité des croyants

animés par l'Esprit de Dieu et invités à exprimer leur lumière intérieure par des discours improvisés et parfois « tremblants » de ferveur (le terme anglais « quake » désignant justement le tremblement)[90].

La cérémonie funéraire organisée donc chez les Fisher selon le rituel « quaker » est l'occasion d'une nouvelle paralipse. Nate et Maggie trouvent en effet un moment pour s'isoler, et Maggie lui apprend qu'elle a donné naissance quelques années auparavant à un enfant handicapé, qui est mort après deux ans de souffrances. La naissance de cet enfant ainsi que sa mort étaient la cause directe du divorce de Maggie. Le récit en lui même peut paraître commun (beaucoup d'enfants atteints de graves malformations congénitales meurent en bas âge). Toutefois, son introduction dans les circonstances que vivent Nate et Brenda et sans aucune préparation préalable, montre bien la hâte avec laquelle opèrent les scénaristes. Leur choix, fondé sur la coïncidence est, reconnaissons-le, un peu facile. Et quand Maggie met le doigt sur le hasard qui l'a menée à s'installer à Los Angeles (son père lui ayant demandé de rester afin de lui apporter son soutien), Nate lui apprend qu'il a lui-même investi la Cité des Anges sans véritablement le choisir, puisque sa mère le conviait à ne pas repartir tout de suite pour Seattle après le décès tragique de son mari. L'excès de coïncidences affaiblit la structure narrative sur laquelle misent les auteurs de la série pour développer la relation complice, voire plus, de Nate et de Maggie.

Nate, à la recherche d'une quiétude désormais absente de son foyer, se met à fréquenter de manière assidue et régulière les réunions de la Société des Amis. Brenda ne comprend pas le soudain intérêt de Nate pour le quakerisme. Elle aurait préféré que son mari soit plus présent à ses côtés en ce début de grossesse qui s'annonce difficile. Mais, Nate, avec beaucoup de détachement, estime que le risque ne mérite pas d'être encouru surtout que l'embryon pourrait être atteint dès la naissance de *spina bifida* ou encore être trisomique. Décidément, la relation développée entre Nate et Brenda au cours de cette dernière saison prend une tournure assez inattendue : faits pour terminer leurs jours ensemble, les voici pourtant empêtrés dans la nasse d'un quotidien mêlant le non-dit au ressentiment. Nate commente ainsi sans ménager sa compagne (si l'on en croit les sous-entendus qui accompagnent sa phrase) la cérémonie de quakers expérimentée la veille : « C'était agréable d'être entouré de gens qui ne pensent pas

[90] Y. de Gibon, article "Quakers" dans le *Dictionnaire des religions*, sous la dir. de Paul Poupard, éditions PUF, Paris, 1984.

avoir la science infuse et pour qui la vie ne se résume pas à ce que l'on voit et à ce que l'on touche ».

A la fin de cet épisode 509, Brenda malgré son incrédulité décide de se joindre à Nate pour l'office du soir. Elle arrive au lieu de réunion de la communauté et remarque l'absence de Nate ainsi que celle de Maggie. Nate devait en effet conduire la fille de George à l'office du soir. Se retrouvant seuls dans l'appartement de la jeune femme, Nate et Maggie succombent au désir qui les anime depuis quelques épisodes déjà.

Cet épisode se clôt sur un *cliffhanger* comme rarement la série nous en a proposés : après avoir couché avec Maggie, Nate se lève, enfile son *sweat-shirt* et se met à ressentir des fourmillements dans son bras. Les yeux voilés, il bégaye alors : « Mon bras est engourdi...bras engourdi... engourdi... » puis s'écroule brutalement au sol ! Un choc qui rappelle la crise qu'il subissait déjà au moment de commander à un drive-in à l'épisode 204. Sa malformation artérioveineuse n'aurait-elle pas été totalement résorbée lors de son embolisation ?

Le drame réunit tous les proches du malheureux au cours d'une nuit interminable à attendre les résultats de l'opération de Nate : Maggie et Brenda, David et sa petite famille, Claire accompagnée de Ted. Seule manque à l'appel Ruth partie camper en forêt avec Hiram. D'abord sous le choc, Brenda finit par comprendre que Nate la trompait avec Maggie avant que ne survienne son évanouissement. A peine Nate émerge-t-il de son coma qu'il demande à voir Brenda.

Nate annonce à sa femme qu'il ne voit plus d'avenir à leur couple et envisage la séparation dès sa sortie de l'hôpital. Brenda lui rappelle alors qu'elle commençait enfin à se stabiliser au moment où il avait réapparu sur le seuil de sa porte, le visage en sang et ses derniers espoirs placés en elle. La jeune femme n'a en effet pas oublié cette scène de l'épisode 313 au cours de laquelle celui qui était sorti de sa vie (reconstruite depuis avec Joe) faisait une brutale réapparition après avoir manqué perdre la raison et se donner la mort, en conduisant à tombeau ouvert sur l'autoroute. « Nous avons déjà essayé, lui répond-il en la regardant droit dans les yeux. Depuis le début, nous essayons mais ça ne fonctionne pas. (...) Je suis fatigué de me battre ». Quelques heures plus tard, Nate rendra l'âme. La séparation du jeune couple est définitive.

Totalement perdue, Brenda, se retrouve seule. Poursuivant avec difficulté sa grossesse, elle reporte sa détresse sur Maya et dit ce qu'elle pense à Maggie : « Même s'il m'en voulait à mort, il n'était certainement pas amoureux de toi. Peu importe ce qu'il t'a dit. Il savait se montrer très persuasif dans ce domaine-là. Mais tout ce qu'il attendait, c'était un miroir grossissant de ses qualités. Ça aurait pu être n'importe qui ».Ce ne sont pas les scénaristes qui pourraient la contredire. Ce rôle aurait pu être endossé par n'importe quelle jeune femme pour peu qu'elle soit à l'opposé de Brenda. Maggie a été construite à cet effet sur mesure.

Près de six semaines après le décès de Nate, l'avant-dernier épisode de la série continue à mettre en place des entraves dans la vie de Brenda. Ruth, de nouveau soutenue par George, convoite la garde de la petite Maya. Brenda, pourtant occupée par la naissance de sa fille prévue dans deux mois, voit en cela un acharnement du destin, qui après lui avoir subtilisé son mari s'en prend à la garde de sa fille adoptive. Nate a beau être mort, son cynisme continue de poursuivre sa veuve. « Tu sais quelle a été ta plus grande erreur ?, interroge Nate. Ne pas avoir épousé Billy. C'est ton âme-sœur ! Moi et mes prédécesseurs n'avons été que des remplaçants de Billy ». Voilà qui surfe sur une idée ayant sous-tendu depuis le début de la série la relation de Brenda avec son frère : que leur amour franchisse les barrières de la moralité et outrepasse le lien du sang. Billy dépassait déjà une première borne en embrassant sa sœur sur la bouche au cours de l'épisode 310.

L'ultime épisode s'ouvre avec la naissance, deux mois avant son terme de la petite Willa. Elle est emmenée immédiatement en salle de soins intensifs sous le regard apeuré de sa mère craignant des séquelles irrémédiables, comme nous l'avons noté dans le chapitre consacré à cette clausule. En somme, il aura fallu que Nate perde la vie pour que Brenda gagne l'estime de ses parents : Ruth communique enfin avec Brenda dont elle comprend la difficile position et Nathanael lui apparaît pour la première fois, afin de lui dire son encouragement. Par la place qu'occupent les histoires de ce couple dans la saga des Fisher, les spectateurs ont été amenés à confondre l'histoire individuelle de Nate avec celle du binôme narratif Nate/Brenda. C'est en effet, les rebondissements que vit ce couple, grâce notamment à la personnalité complexe de Brenda, qui placent Nate, pourtant sans véritable métier, et

sans domicile fixe, à l’épicentre de la famille et au centre de l’intérêt des spectateurs. Le statut de Nate sans véritables attributs professionnels, spatiaux, etc. est certainement la façon qu’on trouvée les scénaristes pour éviter d’opérer des choix qui auraient conditionné le devenir du personnage de Nate. Il reste ainsi libre des contraintes narratives qui auraient pu le conduire dans une direction non souhaitée par les scénaristes.

DAVE ET KEITH :
UNE APOLOGIE DE LA DIFFERENCE

« We've been clutching so desperately to the past, and for what? »

Dave à l'épisode 512

La saison 3 présente, parmi les amis de Claire, le jeune Russell. Tout au long de la saison, l'apprenti artiste essaie de prouver qu'il n'est pas homosexuel. La question des préférences sexuelles ne s'arrête pas à cet exemple, Claire aussi « fréquente » pour quelques épisodes une jeune lesbienne, Anita. Mais, loin d'exposer la problématique homosexuelle d'un point de vue politiquement incorrect, S*ix Feet Under* explore cette question par la mise en place du récit du couple Dave et Keith. Alors que les personnages savent que Dave est gay, le jeune homme, essaie par tous les moyens de cacher à sa famille son homosexualité. Nous sommes loin des représentations fantaisistes de personnages « homo », qui tentent de mettre en avant leur appartenance à une sous-culture.

Ceci nous conduit à nous demander quel peut être l'enjeu de ce choix de personnages. Le premier enjeu semble être lié à la réception : le couple Dave/Keith s'adresserait en priorité à une tranche homosexuelle qu'il fédère autour de lui. Cet enjeu serait renforcé par la question de la race : Keith est noir. Ceci emmène *Six Feet Under* à respecter le *quota* des représentations des couches de la société américaine. Le second enjeu est épistémologique et interroge la question du savoir des spectateurs,

qui dans le cas de Dave connaissent son secret, par opposition au savoir des autres personnages qui ne sont pas (encore) dans la confidence. Tout cela est bien sûr tendu par des questions de l'ordre du politique incluant l'identité et à la représentation de cette identité. Car, pour représenter le couple homosexuel, les scénaristes mobilisent des schémas inspirés des normes hétérosexuelles que nous nous proposons d'explorer. La véritable question étant, représenter un couple gay selon les normes d'un couple hétérosexuel ne reviendrait-il pas à reconnaître la justesse des normes hétérosexuelle ?

Saison 1 : Le coming out de Dave

Lorsque tombe la nouvelle fatale du décès de Nathanael Fisher, la famille s'effondre. Entre la mère qui avoue son infidélité conjugale, l'aîné revenu de Seattle et qui cherche ses repères et Claire la cadette, adolescente qui vient de fumer du crack, seul Dave semble capable de contrôler la situation. Ce jeune homme réservé cache pourtant à sa famille un secret : son homosexualité. Les spectateurs auront été dans la confidence dès les premières scènes grâce à un coup de fil que lui passe Keith, le jeune policier noir avec qui il partage sa vie. Avec Rico, le jeune employé de la maison Fisher d'origine latino et Keith, les scénaristes semblent donc vouloir obéir aux *quotas* qu'impose le « politiquement correct » de la télévision américaine. Et pourtant, Keith, pour les mêmes enjeux du « politiquement correct », ne se sentira pas différent pas sa race mais par ses préférences sexuelles. Cette idée-là, qui apparaît en filigrane au cours du pilote sera développée à plusieurs reprises dans la série.

La première apparition de Keith venu présenter ses condoléances lors des funérailles de M. Fisher intrigue tout le monde. Ruth se demande comment son fils peut être ami avec un policier, Claire remarque le physique du jeune avant d'émettre l'hypothèse que ce pourrait être l'amant de son frère, et Nate semble approuver l'hypothèse émise par sa sœur. Keith, quant à lui, se présente comme le partenaire de Dave au squash. La question qu'on devrait se poser concerne les critères sur lesquels Nate et Claire se basent pour définir un homme *gay* ? Car, Keith n'a aucun signe vestimentaire distinctif (il est en uniforme de la police), aucun accessoire révélateur, et il est loin des « manières » efféminées de certains homosexuels.

Dave, toujours aussi impassible, retient ses larmes et ses sentiments envers Keith en présence de sa famille. Le soir même, les deux amants se retrouvent. Dave fond enfin en larmes, dans les bras de Keith. Dès les premières scènes, les deux jeunes hommes, qui ne se connaissent apparemment pas depuis longtemps, semblent former un couple harmonieux. Ceci est d'autant plus compréhensible lorsqu'on sait que le producteur de la série Alan Ball est lui-même homosexuel. Le développement ultérieur du couple, où abondent les malentendus et les ruptures ne suit toutefois pas cette première hypothèse et nous montrera une dynamique de couple basée davantage sur les rebondissements narratifs que sur une quelconque apologie de l'homosexualité. Ces rebondissements seront-ils du même ordre que ceux proposés pour les couples hétérosexuels, notamment celui que forment Nate et Brenda ?

Au début de la première saison, Dave vit son amour à l'écart des Fisher, tentant de préserver son couple. L'enjeu narratif de ce couple semble être le *coming out* de Dave attendu par les spectateurs autant que l'avenir de ce binôme narratif. Et pourtant, dès le second épisode éclate une dispute entre les deux amants occasionnée par l'apparition d'une ancienne fiancée de Dave, Jennifer. En effet, c'est en se présentant à la maison funéraire que le policier l'apprend grâce à Nate, en compagnie de qui Dave prend son dîner. Le soir même, Keith ferme la porte au nez de son amant, le traitant de menteur.

Leur dispute sera de courte durée, car, ce qui compte pour les scénaristes à ce stade de la fiction est de dévoiler à la famille ce que leur cache le cadet. C'est en effet, autour de cette problématique que tournera pendant les épisodes 104 et 105 la discussion entre les deux amants, Keith priant Dave de révéler à sa famille ses préférences sexuelles. C'est dans un café où les jeunes amants croisent Nate et Brenda que Dave fait son *coming out*. Pour la première fois depuis le début de la série, Dave tient la main de son amant dans l'objectif d'afficher devant son frère son orientation sexuelle. Malgré les efforts que fait Dave, Keith mettra fin à leur relation dans ce même épisode. Il est exaspéré de la honte que ressent son amant.

A partir de ce point nodal, plusieurs possibles s'offrent aux scénaristes. Dave va-t-il profiter de son célibat pour explorer autrement le monde « gay » ? En effet, Dave et Keith n'ont jamais été montrés dans un endroit public typiquement homosexuel (bar, boîte de nuit, etc.). Ou bien Dave va-t-il tout mettre en œuvre pour

retrouver l'amour de son ancien compagnon ? C'est pour le premier scénario que vont opter les scénaristes, non sans avoir au préalable introduit une dimension religieuse dans le malaise de Dave. En effet, son père ayant quitté la terre des vivants, Dave se voit offrir un poste de diacre dans la paroisse où officie le père Jack, un prêtre anticonformiste et qui a la réputation d'être homosexuel. Les scénaristes mènent alors un double récit, celui de l'exploration que fait Dave de l'univers gay et celui de ses responsabilités au sein de sa paroisse. Le risque que prennent les auteurs de la série en développant parallèlement deux récits en apparence antagonistes est de faire de Dave un personnage schizophrène menant une double vie. En vérité, cette double voie permet un double gain sur le plan idéologique. D'une part, elle mobilise les spectateurs de deux tranches (les homosexuels et les puritains). D'autre part, elle pose la question du libre arbitre, car à chaque instant, Dave peut choisir de passer d'une voie à l'autre.

En effet, à l'épisode 108, Nate prend l'initiative de louer le salon de la maison funéraire à un groupe de danse « rétro », destiné aux retraités. Ce choix ne manque pas d'humour. Il espère ainsi rentabiliser le lieu quand les « clients » se font rares. C'est l'occasion que trouvent les scénaristes pour investir dans un nouveau personnage, le professeur de danse, Kurt. Le coup de foudre entre lui et Dave est immédiat. C'est donc avec Kurt que Dave va vivre ses premiers moments de lâcher prise dans une boîte de nuit où se mélangent la musique et les spots lumineux. C'est aussi pendant cette soirée que Dave essaie pour la première fois l'ecstasy.

Malgré ce développement, les scénaristes n'oublient pas le personnage de Keith et le réintroduisent dans le récit. Par un pur hasard, il se trouve avec son nouveau compagnon Eddie dans la même boîte de nuit. Le policier a vite remplacé le jeune directeur funéraire par un bel infirmier noir, qui n'est pas sans rappeler les héros des séries médicales : beaux, jeunes et qui de surcroît sauvent bien des vies. Keith préfère prendre ses distances dès qu'il aperçoit Dave prendre une drogue en spray nasal. Quelques minutes plus tard, Dave surprend son cavalier en train d'embrasser un autre homme. Dave quitte la soirée avec une nouvelle déception amoureuse, prêt à rebondir. Après cette brève rencontre avec Keith, le désir de Dave de renouer avec son ancien amant renaît. Les scénaristes lui donnent pour cela une occasion en or. Keith et Dave, impliqués chacun dans leurs paroisses se retrouvent un soir pour la distribution

de repas aux plus démunis, à l'initiative des différentes paroisses du quartier. Ils en profitent pour partager un repas sur le pouce une fois leur tâche accomplie. Dave essaie de se rapprocher de Keith mais il est éconduit par ce dernier.

Dans l'épisode suivant (111), les deux frères Fisher, accompagnés par Brenda se rendent à une assemblée de directeurs funéraires dans la très vivante Las Vegas. Ruth, qui a compris que son fils est homosexuel, essaie d'avoir une conversation avec lui avant son départ, en vain. Seul, dans sa chambre d'hôtel, Dave est tenté d'appeler un prostitué homosexuel dont il trouve les coordonnées dans un prospectus. Quelques minutes plus tard, nous retrouvons Dave qui attend seul, en pleine nuit. L'homme qui arrive en taxi ne correspond pas aux attentes de Dave, alléché par la photo qu'il a vue dans le prospectus. Sans doute pour ne pas éveiller les soupçons, Dave refuse d'emmener l'homme dans sa chambre d'hôtel, préférant « consommer » dans un parking. Ils sont interrompus par la police qui les embarque au commissariat. Dave demande l'autorisation de passer un coup de fil. C'est Keith qu'il choisit d'appeler. Après une ellipse temporelle, Dave sort et retrouve son ancien compagnon qui s'est déplacé en urgence de Los Angeles. Il reconnaît avoir fait les quatre heures de route qui séparent Las Vegas de la Cité des Anges uniquement pour l'amour qu'il porte encore à Dave, lui dit adieu, et part.

Après avoir bien dépeint les difficultés que peut éprouver un homosexuel à accepter et faire accepter ses préférences sexuelles, les scénaristes mettent l'amour entre deux hommes au cœur des funérailles qu'organisent à l'épisode suivant les Fisher. Il s'agit en l'occurrence de l'enterrement de Marcus Foster, battu à mort en pleine rue. Cet homicide à caractère homophobe ébranle Dave. Ecrit comme un véritable pamphlet sur la tolérance et l'acceptation des différences, cet épisode mène Dave à avouer son homosexualité à sa mère. Désormais libéré du joug de son secret, il est prêt à affronter la suite du dilemme annoncé quelques épisodes auparavant et qui concerne le père Jack. En effet, le jeune diacre doit se prononcer sur la destitution ou non du prêtre qui s'est permis de célébrer dans une paroisse conservatrice un mariage homosexuel. Dave se « lâche » et déclare à l'assemblée de l'église réunie devant lui : « Que je n'aie jamais honte. Voici un sacré concept ! J'ai eu honte toute ma vie. Je me sentais indigne aux yeux de Dieu, au lieu de croire en lui. [...] Peut-être que Dieu est vraiment amour, comme on dit. Comment répandre l'amour de Dieu tout en m'en

privant moi-même? ». Parmi cette assemblée et à quelques minutes de la clausule de la première saison, sont présents Keith et son compagnon Eddie. Keith aura-t-il été simplement instrumentalisé par les scénaristes afin de permettre le *coming out* de Dave ? Sa présence à la fin de la saison ne peut elle pas être comprise comme une promesse que font les auteurs de la série, de le réintroduire dans la vie de Dave ? Et si tel est le cas, quel rôle aura-t-il dans le fil narratif dont Dave est le principal protagoniste ?

Saison 2 : Un couple dans la tourmente

La saison deux reprend sur les tentatives de Dave de trouver un nouveau compagnon grâce à des sites de rencontre réservés à la communauté homosexuelle. Son aventure à Las Vegas n'aura pas été sans conséquences. Le médecin diagnostique une gonorrhée due à un rapport sexuel non protégé. Dans une Amérique puritaine et hantée par le virus du Sida, ce rapport sexuel non protégé est politiquement incorrect et l'on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé les scénaristes à faire un choix idéologiquement marqué. Notre hypothèse est que ce rapport non protégé porte en lui, en puissance, une atteinte potentielle par le virus du Sida. Car, le virus VIH ayant une période d'incubation longue, ne peut être dépisté avant plusieurs mois, voire plusieurs années. Toutefois, ce possible n'est jamais exploité et l'on peut se demander légitimement si les scénaristes l'avaient prémédité.

Dans ce premier épisode de la nouvelle saison, Dave, qui se sent seul, appelle Keith, mais ce dernier coupe court à la conversation téléphonique. Toutefois, les deux amants se retrouvent et essaient de jeter les bases d'une relation amicale. Ils jouent au squash, comme ils l'avaient prétendu au tout début de la série. Puis Keith propose à Dave s'il veut l'accompagner pour l'anniversaire de sa nièce Taylor. Les scénaristes introduisent alors sans aucune préparation préalable deux personnages : la sœur de Keith, Karla, mère célibataire qui enchaîne les cures de désintoxication et sa fille Taylor, laissée à elle-même. Keith découvre que sa sœur n'a rien prévu pour l'anniversaire de sa fille. Introduire d'un seul coup deux personnages sans préparer leur apparition est révélateur de la faible amplitude des récits que mettent en place,

progressivement, les auteurs de la série. Les révélations concernant Keith s'enchaînent. Il apprend à Dave et aux spectateurs par la même occasion à l'épisode 103 que Karla a fait une fugue, et que la mère de Keith est venue de San Diego pour s'occuper de Taylor. Ces révélations concernant les origines du jeune policier ne sont-ils pas l'expression de la préméditation des scénaristes qui cherchent à développer le personnage de Keith ?

L'occasion pour Dave et Keith de reformer un couple se présentera à l'épisode suivant. Keith, occupé par une mission, demande à Dave de garder la petite Taylor. Keith avait au préalable demandé cette faveur à son compagnon Eddy, mais celui-ci ne pouvait quitter l'opération chirurgicale en cours. Si Taylor permet à Keith de se rapprocher de Dave, elle est aussi la raison principale de la rupture entre le policier et l'infirmier. Eddy estime en effet que Keith accorde plus d'importance à sa nièce qu'à son compagnon : une raison somme toute assez banale, mais efficace pour ébranler la solidité de leur couple. N'est-ce pas là une idée sortie des « normes » hétérosexuelles en général et touchant aux familles recomposées en particulier ? Mais leur séparation définitive est encore retardée.

Alors que Keith et son chef patrouillent, un homme brandit son arme et menace une femme : Keith tire et abat le jeune délinquant. Le policier, sous le choc, cherche le réconfort dans les bras de Dave qui commençait pourtant à bâtir une relation sérieuse avec un jeune avocat. Le lendemain matin, Keith appelle Dave pour expliquer son comportement de la veille. Et quand le dimanche d'après, Dave accompagné du jeune avocat, rencontrent Keith, Eddy et Taylor, Keith évite d'adresser le moindre mot à Dave. Ne comprenant plus l'attitude de Keith, Dave l'appelle à l'épisode 107, l'accusant d'entrer dans sa vie sans aucun égard pour ses sentiments. Ce que Dave ignore c'est que Keith a rompu quelques scènes auparavant avec Eddy. Un peu plus tard, les deux hommes se retrouvent à l'hôpital au chevet de Taylor qui subit l'opération de l'appendicite. Dave et Keith prennent conscience qu'ils ont perdu assez de temps l'un sans l'autre et se retrouvent à l'épisode suivant avec Taylor au dîner de Noël qu'organise Ruth.

Taylor qui a servi à rapprocher les deux hommes devient alors un personnage accessoire. Et sa présence pourrait transformer le couple en famille, ce que semblent vouloir éviter les scénaristes. Cela explique en somme, la réapparition de Karla à la fin

de cet épisode. Il semblerait toutefois que les scénaristes reviennent vite sur leur arbitrage. Karla est arrêtée pour avoir écrasé un piéton et confie une nouvelle fois à Keith le soin de sa fille. Ce même épisode 209 est marqué par la proposition que fait Keith à Dave de quitter la maison funéraire pour s'installer chez lui. L'épisode 211 qui voit l'apparition pour la première fois des parents de Keith est l'occasion d'une tension entre le jeune policier et son père pour qui l'homosexualité est une tare. La raison pour laquelle ils ont fait le déplacement de San Diego est la garde de Taylor. Ils pensent en effet, pouvoir lui donner de meilleures conditions pour s'épanouir. L'ambiance est électrique ; père et fils se menacent mutuellement. A voir M. Charles père, on comprend pourquoi Karla a mal tourné, et pourquoi Keith est aussi strict. Finalement, les parents de Keith partent sans leur petite-fille. Mais tout laisse deviner que l'affaire n'est pas close.

Afin de légaliser la garde de Taylor, le jeune couple attend la visite d'un inspecteur social. Keith est tendu et efface toute trace de littérature ou de vidéo « gay » dans l'appartement. Non seulement l'entrevue se passe très bien, mais de plus, l'inspecteur social semble être lui aussi homosexuel comme l'atteste sa préciosité que remarque malicieusement Taylor. Toutefois, alors que tout semblait se dérouler pour le mieux, Keith commet une faute grave pendant une intervention chez un couple où l'homme est soupçonné de violences conjugales. Le policier frappe violement l'accusé. Il est alors emmené au poste. A l'issue de sa garde à vue prolongée, Keith est suspendu de ses fonctions. La saison deux s'achève par la démission de Keith. Entretemps, les grands-parents sont revenus et ont emmené Taylor vivre chez eux. Le couple se dispute violemment. Et l'on se demande si leur couple résistera aux difficultés que Keith affronte.

Saison 3 Un couple à l'épreuve du quotidien

Afin de résoudre leurs problèmes de couple, Dave et Keith suivent une thérapie. Encore une fois, les scénaristes utilisent un procédé utilisé dans les couples hétérosexuels. Les amants en profitent pour exprimer leurs divergences de point de vue sur l'avenir de leur couple. Keith, d'un tempérament colérique est craint par Dave,

ce qui crée une logique de bourreau-victime dans leur couple. D'autre part, en ce début de saison trois, on apprend que Keith travaille désormais comme vigile dans une agence qui assure la sécurité des particuliers. L'ancien policier vit son nouveau métier comme une régression : il n'est plus un héros. C'est d'ailleurs ce sentiment de vie ordinaire qui règne sur le couple. Et les scénaristes tentent tout au long de cette saison trois de lutter contre la routine de ce binôme narratif. Ils y parviennent avec beaucoup de difficulté, et choisissent pour cela de limiter les apparitions du couple à l'écran, préférant focaliser le récit sur la nouvelle vie de Nate avec Lisa et leur fille Maya. C'est d'ailleurs en compagnie de Nate et de sa femme que nous retrouvons à l'épisode 302 Keith et Dave, réunis autour d'un barbecue. Lisa, indiscrètement, leur demande comment se passe leur thérapie de couple, et les deux hommes répondent avec beaucoup de gêne. Alors que l'ellipse de plusieurs mois qui ouvre cette saison a permis à Nate de changer de vie, elle n'a affecté en rien le couple Keith/ Dave qui semble stagner –du moins narrativement.

A l'épisode trois, suivant les recommandations de leur thérapeute, Keith et Dave oublient, le temps d'un week-end, les difficultés de leur vie de couple. Et sur le chemin du retour, ils chantent à tue-tête, semblant avoir retrouvé le lien qui les unissait. On apprend aussi du coup que Dave participe désormais à une chorale « gay ». Les auteurs de la série, manquant a priori de ressources quant au développement de ce couple qu'ils ont créé, ont recours à la virtuosité du comédien qui incarne Dave, Michael C. Hall, habitué à jouer dans les comédies musicales de Broadway.

Outre qu'ils limitent les occurrences du couple, et afin d'éviter que le scénario plonge régulièrement dans les jérémiades de Dave et les colères de Keith, les scénaristes mettent en place davantage de scènes où le couple est en présence de la famille ou d'amis, que de tête à tête. L'épisode 304 sera l'occasion de célébrer l'anniversaire de Ruth lors d'une fête orchestrée avec brio par Lisa. A l'épisode 307, ils sont invités par des amis de Dave qu'il a rencontrés lors des répétitions de la chorale. Pendant ce brunch, se distinguent, parmi la foule des invités, les hôtes Terry et Patrick. Keith, qui ne se sent vraiment pas à l'aise au cours de cette réception ne manque pas de se montrer ridiculiser lors d'un jeu où chacun devait deviner le nom de la comédienne, collé sur son dos à son insu.

Une séance de paint-ball avec ses anciens collègues policiers, à l'épisode 308,

semble être pour lui l'occasion idéale pour se venger. Dave lui réserve une petite surprise, il a invité à la partie les hôtes du brunch, Terry et Patrick. Keith joue dans l'équipe adverse à celle que forment Dave et ses amis et s'acharne pour toucher son compagnon. Après la partie, Sarge, l'un des joueurs se joint à Dave et Keith pour la soirée. Le jeune homme qui habite à La Habra leur demande de l'accueillir pour la nuit. Malgré les réticences de Dave, la nuit finira par une « partie à trois ». Le lendemain, au cours de leur séance de thérapie de couple, Dave ne peut s'empêcher d'évoquer leur expérience de la veille. En outre, et de façon plus anecdotique, dans la vidéothèque pour adultes où Dave et Keith s'approvisionnent, réapparaît le père Jack, lui aussi, apparemment amateur de films « gay ».

Le retour du père Jack pointe une option oubliée par les scénaristes : Dave et Keith étaient pratiquants dans la première saison et faisaient même du bénévolat dans leur paroisse. S'agit-il d'un simple oubli de la part des auteurs de la série, ou d'un parti pris selon lequel un couple homosexuel n'aurait pas sa place dans la vie d'une paroisse ? Sur le plan narratif nous pouvons dire que les scénaristes opèrent un amuïssement de cette option, toujours susceptible d'être réactualisée.

Ce n'est qu'à l'épisode 310 qu'un véritable rebondissement sort le couple de sa routine. Le prologue de cet épisode s'ouvre sur Taylor, la petite nièce de Keith. Les spectateurs reconnaissent aussi dans l'immense parc où elle joue les grands-parents de la petite fille. La caméra suit une abeille et se pose en même temps qu'elle sur une vieille femme noire. La femme s'écroule suite à la piqure de l'insecte, et Taylor demande inquiète si sa grand-tante va s'en sortir. L'épitaphe Aunt Jeanny (Jeanette Louise Bradford) 1928-2003 prouve que la piqure lui aura été fatale. Keith, accompagné de Dave, se rend aux funérailles de sa grand-tante à San Diego.

Chez les parents de Keith qui accueille le couple pour la nuit, la dispute entre le père et le fils éclate de nouveau. Keith après des mois de thérapie déclare à son père lui pardonner le mal qu'il lui a infligé. M. Charles père, homophobe résolu, se sent offensé. Dave s'interpose non sans avoir accusé son beau-père d'avoir battu Keith et Karla pendant leur enfance. La remarque met autant le père que le fils en colère. Dave quitte alors la demeure des Charles et prend un bus pour Los Angeles. A son arrivée à la gare routière, c'est Patrick, fraîchement introduit dans la série qui l'accueille. Alors que tout laisse entendre que le couple vient de se séparer, la gravité de la disparition de

Lisa détourne l'attention des spectateurs. Elle est par ailleurs l'occasion d'une séparation temporelle entre Keith et Dave qui s'installe pour quelques jours dans la maison funéraire pour soutenir son frère dans son épreuve. Cette pause narrative ne sera que de courte durée. La plus violente des disputes entre les deux amants a lieu à l'épisode 312. Quelques scènes plus tard, Dave revient chez Keith et prépare ses bagages. « Quand je te regarde, j'imagine comment je pourrais t'accompagner durant toute ton existence. Toi, quand tu me regardes, tu ne vois que des problèmes.» crie Dave avant de partir. L'histoire de ce couple semble bel et bien finie. Pour que le couple se reforme, il faut que les scénaristes trouvent un artifice narratif. Une intervention quasi-divine, celle du fantôme de Nathanael père convainc Dave de la nécessité de mettre à plat sa relation avec Keith. C'est à l'église qu'ils se donnent rendez-vous et évoquent par une analepse astucieuse comment chacun a remarqué l'autre, trois ans auparavant dans cette même paroisse. Pendant que Nate pleure sa femme défunte, Dave renoue avec Keith et tous les deux se joignent à Claire et Maya pour la célébration du mariage de Ruth et de George.

Saison 4 : Un nouveau départ

En dépit des circonstances tragiques qui affectent Nate, Dave prend un nouvel élan au début de la quatrième saison. La saison trois a été difficile pour son couple. De son côté Keith offre tout son soutien à son amant et participe activement à élucider les circonstances du décès de Lisa. L'ancien policier s'étonne en effet que la jeune femme ait pu se noyer étant donné qu'elle savait nager. Pour la première fois, la thèse d'un homicide est évoquée. Cet épisode est aussi celui où Keith passe pour la première fois la nuit avec Dave dans la maison funéraire familiale. Dave ne manque pas de relever l'absurdité de la situation : faire l'amour dans le même lit où sa mère lui lisait des histoires pendant son enfance. Afin de stabiliser le couple, il était nécessaire d'offrir de nouvelles perspectives professionnelles à Keith. Les scénaristes, sans doute pour faire un clin d'œil au monde du *showbiz* hollywoodien intègrent l'ancien policier dans une agence de gardes du corps qui propose ses services aux grandes stars.

Entretemps, Dave a une aventure sexuelle avec le plombier qui intervient pour

réparer les canalisations de la maison funéraire. Quand Keith avoue à son compagnon qu'il cache son homosexualité à ses collègues, Dave lui avoue son aventure du matin, non sans lui avoir rappelé que quelques années plus tôt la situation était inversée : Dave n'osait pas révéler ses préférences sexuelles. Keith ne réagit pas outre mesure à l'aveu. L'incident est clos. Le couple s'userait-il déjà ?

Les scénaristes semblent pourtant avoir bien prémédité l'avenir couple. C'est ainsi qu'à l'épisode 403, on apprend que Dave et Keith vont devoir être séparés pendant trois mois. En effet, Keith est engagé pour suivre la tournée d'une jeune star de la Pop : Celeste. Nous rencontrerons, en même temps que Keith, Celeste qui donne une interview télévisée en direct. Pendant l'interview, Keith qui garde la loge de la chanteuse, urine dans les W.C. personnels de la star. Keith vient de commettre sa première faute professionnelle, et Celeste lui fera remarquer qu'elle ne partage pas ses toilettes. Cet incident en apparence anodin, crée déjà un lien fort entre la star et son garde du corps.

Par le mécanisme du retour des personnages, les scénaristes font réapparaitre Jennifer, l'ancienne fiancée de Dave. La jeune femme, accompagnée de son mari, se présente à la maison funéraire après le décès de son père foudroyé par un éclair. Le retour de Jennifer permet à Dave de réfléchir une fois encore sur son homosexualité. S'il a pris du temps pour reconnaître ses préférences sexuelles et les avouer à son entourage, le jeune semble plus épanoui que jamais. Quant à Keith, il n'est toujours pas parvenu à faire son *coming out* auprès de ses collègues. Quand le téléphone sonne, il demande à Dave de ne pas répondre de peur de dévoiler l'identité sexuelle de son partenaire. De plus, quand il appelle son compagnon en présence de ses collègues, Keith veille à introduire des mots doux destinés à une femme. Même si cela agace Dave, la solidité de leur couple est épargnée.

Avec l'approche du départ de Keith en tournée, Dave commence à manifester son inquiétude, mais aussi sa jalousie. Toutefois, si l'épisode 405 marque un tournant dans la vie du directeur funéraire, c'est par l'accident dont va être victime Dave. L'épisode 405 a une structure narrative particulière, à la manière d'un diptyque. Les vingt-cinq premières minutes font le point sur la situation de chaque personnage et sont construites en seize scènes. Parmi ces scènes, trois sont consacrées à Dave qui, au volant de sa camionnette prend en stop un jeune homme, Jake, victime d'une panne

sèche. Réalisant qu'il n'a pas d'argent sur lui, il demande à Dave de lui acheter un bidon d'essence.

La seconde partie est en fait une longue scène de vingt-cinq minutes et retrace minutieusement l'agression que subit Dave par l'auto-stoppeur. A la nuit tombée, Jake insiste pour rembourser le prix de l'essence. Il demande à Dave de s'arrêter à un distributeur automatique. Une fois garés sur une aire d'autoroute, Jake frappe Dave et lui fait retirer de l'argent au distributeur en le menaçant avec un pistolet. Jake en profite pour voler une bouteille de whisky à la supérette de l'aire de repos. De nouveau dans le camion, Jake boit le whisky volé et force Dave à l'emmener acheter du crack. En route, Jake prend conscience que Dave transporte le corps d'une femme dans sa camionnette. L'auto-stoppeur oblige Dave à abandonner le corps sur la route, puis ligote Dave à l'arrière de la camionnette avant de prendre lui-même le volant. Dave essaie de s'enfuir, mais il est vite rattrapé par son agresseur. De nouveau au volant, Dave conduit Jake dans un parc où le jeune délinquant se fournit en crack. Après en avoir fumé, Jake oblige Dave à en fumer aussi. Ils s'arrêtent dans une rue déserte où Jake semble avoir reconnu son chien. Il tabasse Dave avant de l'asperger d'essence.

Le sommet de la violence de cette scène est sans doute atteint quand l'agresseur met son arme dans la bouche de sa victime. Toutefois, le bandit ne tire pas, mais se contente de s'enfuir au volant de la camionnette volée. La dernière scène nous montre Dave errant dans la rue avant de croiser une voiture de police qui patrouillait. Cette scène va provoquer un traumatisme pour Dave et embrancher le récit dans une voie encore non explorée par la série. Toutefois sa violence inouïe et sa longueur inhabituelle sont intrigantes.

Dave masque ses cicatrices sous une couche de fond de teint et cache à sa famille la violence de son agression, réduisant l'incident à un simple vol de véhicule. Keith qui était rentré en urgence doit repartir en tournée pour ne pas perdre son emploi. Il laisse Dave dans un état d'anxiété alarmant. Les symptômes du traumatisme du jeune homme sont accentués par l'absence de son compagnon. Pourtant Dave n'a aucune raison de se sentir abandonné : Claire dort pendant plusieurs nuits chez lui et son compagnon l'appelle à chaque fois qu'il peut.

Entretemps, les soupçons des collègues de Keith quant à son homosexualité se

confirment. Javier, apparemment bisexuel et attiré par le beau black, lui fait des avances explicites. Mais, en dépit des possibles qui s'offrent à lui, Keith ne succombe pas à la tentation. Il promet à Dave de rentrer le plus vite possible.

Afin d'accélérer le retour du garde du corps, les scénaristes lui font commettre une faute grave. Keith n'avait-il pas uriné dans les W.C. de Celeste quelques épisodes auparavant ? Toutefois, à l'épisode 409, la faute que commet Keith est de succomber aux avances de Celeste. Cette relation intime vaudra à Keith d'être licencié le lendemain. Parallèlement, les auteurs de la série offrent à Dave l'occasion d'avoir une relation extraconjugale avec le retour du personnage de Sarge, le jeune homme qui vit à La Habra. Dès son retour, Keith avoue à son compagnon la faute qui lui a valu son licenciement et Dave lui avoue son aventure avec Sarge.

Malgré le retour de son compagnon, Dave va de mal en pis. Les crises d'angoisse se succèdent et le jeune homme devient presque asocial. Dans un café, il est agacé par le ton d'un client qui demande à être servi expressément et se bat contre lui à coup de poings et de morsures. Heureusement Keith est là pour s'interposer entre les deux hommes. L'homme que Dave a agressé s'avère être un producteur connu, Roger Pasquese. En plus du rebondissement qu'il introduit, le personnage de Roger est un clin d'œil que font les scénaristes à la profession en mettant en scène un homme qui est l'archétype du producteur égocentrique, lunatique et bisexuel. C'est justement de sa bisexualité que viendra l'arrangement loin des plaintes et des avocats. Keith offre ses services à Roger qui retire sa plainte.

Entretemps, Dave reçoit un appel d'un officier de police : son agresseur vient d'être arrêté et la victime doit procéder à l'identification du suspect. La saison quatre, s'achève sur une offre de travail que fait Roger à Keith et par l'identification de Jake. Cette saison aura été pour le couple, celle de tous les rebondissements. A l'opposé de la troisième saison qui relatait la monotonie que subissait le couple, cette saison ne leur aura pas laissé le temps de souffler. Centrée sur l'action, elle passe outre les questions qui se posaient auparavant concernant l'amour, la sexualité, en somme la vie de couple. Ce choix est avant tout esthétique : Dave et Keith sont ceux à qui il « arrive des choses ». D'autre part, et sur un plan narratif, cette pause concernant leur vie de couple au profit d'évènements extérieurs montre la solidité du binôme narratif qu'ils forment. Leur couple n'est plus un élément en perpétuel questionnement. A deux ils

affrontent l’univers narratif extérieur à celui de leur couple.

Du couple à la famille

Après une saison riche en rebondissements, il était nécessaire pour les scénaristes à se focaliser de nouveau sur les enjeux de la vie de couple. Voilà quatre ans que Dave et Keith se partagent le quotidien et la question de l'adoption qu'ils abordent en ce début de la dernière saison apparaît comme la consécration de leur couple. Les amants sont prêts à passer du binôme narratif à une véritable famille, répétant ainsi le schéma évolutif des couples hétérosexuels. Toutefois, les scénaristes choisissent de continuer à développer le personnage de Roger et le dotent dès l'épisode 504 d'une femme, d'une fille et d'un fils. Mais avant que Mme Pasqueze ne fasse son apparition, les épisodes sont centrés sur la question de l'adoption. Le couple hésite entre les services d'une agence d'adoption et le recours à une mère porteuse. Plus qu'une diversification d'un choix narratif, l'hésitation du couple entre les deux moyens est certainement un prétexte pour lancer un débat éthique sur les mères porteuses. Dave qui est opposé à l'idée compare la méthode à une forme de prostitution à laquelle se livrent notamment des jeunes femmes dans le besoin. Keith de son côté y voit la seule façon d'avoir un enfant qui porte les gènes d'un des parents. Il ira même jusqu'à désirer que leur enfant hérite du caractère de ses deux pères. Il propose à Dave de demander à sa sœur un ovocyte. Claire, dans son humour habituel dit trouver bizarre d'avoir une nièce ou un neveu qui est en même temps sa fille ou son fils et refuse de leur donner un ovocyte. Alors qu'ils décident de suivre les deux pistes à la fois, leur demande d'adoption est refusée par leur avocate.

En effet, le casier judiciaire de Dave n'est pas vierge. La condamnation qui remonte à son aventure à Las Vegas y figure contrairement aux déclarations de Keith qui était intervenu en sa faveur à l'époque. Dave, par son aventure a forgé l'impasse narrative de la question de l'adoption. C'est donc la dynamique du récit qui l'emporte sur les choix éthiques et moraux. Le couple décide alors d'inséminer une mère porteuse, Mary. Encore une fois, le personnage de Mary et son traitement montrent le parti pris des producteurs de la série. La jeune femme semble insouciante et manque de maturité. Elle se base sur des symptômes tels que la migraine et la diarrhée au lieu d'avoir recours à un test de grossesse après l'insémination. A la fin de l'épisode 504,

elle apprend à Dave et à Keith qu'elle vient d'avoir ses menstruations. L'insémination est un échec.

Fort heureusement pour les deux hommes qui rêvent d'être parents, Sissi Pasqueze, la femme de Roger, les convie à une sorte de journée porte ouverte d'un orphelinat, où elle préside le conseil de surveillance. Parmi la multitude d'enfants orphelins ou abandonnés par leurs parents, Dave a un coup de cœur immédiat pour un petit garçon noir, Anthony. Keith partage aussi son enthousiasme. Toutefois, la responsable de l'orphelinat leur apprend qu'Anthony a un frère qui a treize ans, Durell. Conformément au règlement de l'orphelinat, deux frères ne sauraient être adoptés si ce n'est par une seule famille. Adopter Anthony revient donc à adopter aussi Durell. Mais Durell est un adolescent, ce qui risque de compliquer la tâche éducative des parents. En effet, dès leur arrivée dans la maison de leurs nouveaux parents, Anthonny et Durell accumulent les bêtises. Dave et Keith abandonnent progressivement leurs rôles d'amants pour endosser ceux de parents.

Et même si Keith enrage envers des enfants irrespectueux de tout, Dave arrive à le raisonner. La tâche des nouveaux parents n'est pas simple. Durell conduit le quatre-quatre de son père, casse la console de jeux de son frère, etc….L'assistante sociale qui fait sa visite d'inspection, refuse d'écouter les arguments de Keith pour qui l'adoption ne se passe pas comme il l'entendait. Elle se base sur des critères de santé et d'hygiène pour évaluer. Selon elle, Anthony et Durell ne se sont jamais mieux portés. Les scénaristes inventent toute sorte de situations de désobéissance jusqu'au visionnage par les deux frères de vidéos « gay » que leurs parents adoptifs gardaient sous clef. Ce n'est qu'à l'épisode 508 qu'on comprend les raisons pour lesquelles les deux frères agissaient de la sorte. Anthony dit en effet vouloir « s'amuser en attendant qu'ils (les) ramènent à l'orphelinat ».

Commence alors pour les deux parents une nouvelle étape au cours de laquelle ils essaient de mettre les deux frères en confiance. En rangeant les affaires de classes des enfants, Dave découvre une invitation à une pièce de théâtre que monte la classe de Durell à l'occasion de la journée de la biodiversité. Cette invitation cachée par l'adolescent suscite des avis contraires. Keith pense que par respect pour Durell, ils se doivent de l'ignorer. Quant à Dave, il pense que c'est le rôle des parents d'assister aux manifestations extra-culturelles de leurs enfants. Ce qui ne leur vient guère à l'esprit,

c'est que Durell pourrait se sentir gêné par la présence de ses deux pères parmi les autres familles formées de pères et de mères. C'est sans véritable conviction que Keith consent à accompagner Dave à la représentation. Toutefois, la première réaction de Durell qui a vu ses parents adoptifs parmi le public n'est pas une réaction de colère. Il ne comprend pas pourquoi il n'est pas autorisé à fouiller les affaires de ses parents alors que ceux-ci se permettent de fouiller les siennes. Finalement, quand Dave le félicite de sa performance, le jeune garçon n'en revient pas. Il se sent pour la première fois en confiance dans sa nouvelle famille. Et sa joie est communicative, Anthonny ose enfin montrer à ses pères qu'il les aime bien.

L'accident de Nate et la visite que fait la famille Charles-Fisher à l'hôpital, permet aux scénaristes de revenir sur le passé des deux garçons. En effet, Anthony qui visite donc son oncle Nate est pris d'une bougeotte nerveuse. Il profite d'un moment d'inattention de ses parents adoptifs pour quitter la pièce en toute vitesse. Fort heureusement, Keith arrive à le rattraper, mais est incapable de le raisonner. C'est par la bouche de Durell qu'est formulée l'analepse : « Anthony n'aime pas les hôpitaux. Ils lui rappellent quand maman faisait des overdoses. On devait toujours aller à l'hôpital. » Progressivement, Anthony et son frère se sentent en confiance dans leur nouvelle famille et après la mort de Nate, ils manifestent toute leur affection à Dave.

Toutefois, la nervosité de Dave après le décès de son frère inquiète ses enfants. Craignant une quelconque agression à la sortie de l'école, Dave prend les enfants une heure avant la fin des cours. A la maison, sa nervosité est doublée d'une maladresse et d'un défaut d'attention qui mettent la vie des enfants en danger. Keith demande alors à son compagnon de partir pour quelques jours, le temps qu'il se remette de son traumatisme. Les enfants vivent ce départ comme un abandon. Etant donné que ce rebondissement arrive dans l'ultime épisode de la série, il perd beaucoup du suspense qu'il aurait pu provoquer. Ce départ apparaît alors comme une brillante idée, pas assez développée cependant, faute de temps. Quelques scènes plus tard, et selon les contraintes de la clausule les enfants et Keith retrouvent Dave dans un musée. Loin de la maison, Dave est plus serein, et les enfants rassurés.

La suite de l'épisode est énoncée en mode accéléré. Keith propose à Dave d'acquérir les parts de Rico dans l'entreprise funéraire, moyennant toutes leurs économies. Puis tout va vraiment très vite. Nous retrouvons deux scènes plus tard la

famille entière qui a emménagé dans la maison funéraire sur le perron, disant adieu à Claire qui s'en va tenter sa chance à New York.

Construite en différentes strates, la fabula qui retrace le vécu du couple Dave/Keith montre bien les hésitations qu'ont dû affronter les scénaristes. Contrairement au couple de Nate et de Brenda qui semble destiné dès le pilote à lutter contre une fatalité qui les ballotte, le couple homosexuel Dave et Keith n'a pas de programme narratif préétabli. S'il n'existe presque pas sur la durée de la première saison, il doit lutter pour se former dans la deuxième, subir le quotidien dans la troisième, affronter les rebondissements dans la quatrième avant de pouvoir, au cours de la cinquième saison devenir une famille, formant ce que Nate n'a jamais réussi à fonder véritablement. Paradoxalement, le couple homosexuel suit les normes d'une hétéro-normalité que le couple hétérosexuel représenté par Nate et Brenda n'arrive pas à mettre en place.

DE L’EMERGENCE D’UN PERSONNAGE
VERS UNE AUTONOMIE NARRATIVE

CLAIRE, DE L'ARCHETYPE DE L'ADOLESCENTE VERS LA COMPLEXITE D'UN PERSONNAGE PROMETTEUR

« If we live our lives the right way, then every single thing we do becomes a work of art ».

Claire, à l'épisode 211

Quand Claire apparaît pour la première fois à l'écran, c'est à la troisième scène du pilote, au volant de l'ancien corbillard de son père, peint en vert pistache. Conduisant à vive allure, elle appelle Dave pour lui demander « la permission » de ne pas être présente au réveillon. La situation de Dave, veillant au bon déroulement d'une cérémonie funéraire qui a lieu dans les salons de la maison funéraire familiale contraste avec l'image que donne l'adolescente. Il insiste sur la nécessité que sa sœur dine avec eux. Nous retrouvons Claire, quelques scènes plus tard, en compagnie d'un groupe de lycéens, s'apprêtant à fumer du crack.

Parmi l'assistance, se trouve le jeune homme qui semble l'accompagner et qu'on retrouvera à l'épisode suivant Gabe. Notons toutefois qu'au stade de l'écriture et de la réalisation de ce pilote, le personnage de Gabe n'est pas cité au générique, les

scénaristes ne le comptaient pas parmi les personnages qui allaient devenir récurrents. On peut donc en déduire que le développement de son rôle n'était pas prévu d'emblée. Quant au développement du personnage de Claire, qui fait pourtant partie de la famille nucléaire des Fisher, il semble tenir à deux facteurs : le premier dérive du principe de diversification, et nous verrons tout au long de la série que Claire s'oppose dans son caractère, comme dans ses « aventures », à ses frères ainsi qu'à sa mère. Le second facteur est relatif à la réception de la série. En effet, Claire représente non seulement l'archétype de l'adolescente américaine, en conflit avec sa famille, son entourage au lycée ainsi qu'avec elle-même, mais de plus, elle porte en puissance tous les schémas qui faciliteront pour un ou une adolescente en proie aux mêmes dilemmes l'identification à elle. Tout comme le couple que forme Dave et Keith s'adresse en priorité à une catégorie de spectateurs (homosexuels, hommes et femmes de couleur, etc.), Claire, ainsi que les personnages, surtout des lycéens, qu'elle fédèrera autour d'elle semble au cours de cette première saison destinée à représenter la jeunesse américaine dans ses problèmes quotidiens : drogue, difficultés d'orientation professionnelle et surtout conflits familiaux. Ces conflits sont d'autant plus accentués que Claire grandit dans une famille atypique et dans une maison qui, en plus d'être la maison familiale est une maison funéraire.

Saison 1 : l'adolescente rebelle

L'étrangeté de Claire commence dès le pilote. En effet, Claire apprend la mort de son père suite au coup de fil de Dave. Toutefois, juste avant ce coup de fil, Claire, en compagnie donc de ses amis lycéens vient de fumer du crack, sous l'effet duquel elle restera plus de vingt-quatre heures, en somme le temps de prendre conscience du drame qui vient de toucher sa famille. La bulle dans laquelle la cloisonne sa prise de drogue semble être la métonymie de la solitude paradoxale qui caractérise les membres de la famille Fisher. Et si Claire essaie de mettre au courant son frère Nate de son état psychique après sa prise de crack, Nate réagit fermement en condamnant l'irresponsabilité de sa sœur. Ruth de son côté, devenue veuve et par conséquent tutrice légale de sa fille l'interroge sur sa vie au lycée et sur son activité sexuelle, ce à

quoi Claire refuse de répondre. Il semble évident que le personnage de Claire se construit pas opposition au caractère psychique des autres membres de sa famille.

Toutefois, le testament que laisse son père et qui donne son titre à l'épisode suivant, lie pour de longues années le sort de Claire à celui des Fisher. En effet, contrairement à sa mère qui hérite d'une pension à vie, et de ses frères qui doivent se partager désormais les parts qui constituent l'entreprise familiale, Claire ne reçoit que d'une bourse et d'une pension d'entretien pour la durée de ses études universitaires. Cette part d'héritage semble problématique, d'autant plus que Claire semble ne pas vouloir suivre les chemins traditionnels de l'éducation.

Ainsi dès le second épisode de la première saison, les spectateurs verront Claire évoluer dans le cadre du lycée qu'elle fréquente. On y retrouve Gabe, (présenté lors du pilote), cette fois-ci crédité au générique, et que suit frénétiquement un groupe de lycéennes. C'est pourtant à Claire qu'il prête le plus d'attention ; ils se donnent alors rendez-vous et le corbillard couleur pistache de Claire est leur lieu de rencontre préféré. Si les scénaristes restent discrets quant aux pratiques sexuelles de ces deux adolescents pour rester politiquement corrects, ils narrent en particulier le phantasme de Gabe de se faire sucer les orteils et l'accord de Claire, visiblement amoureuse de s'exécuter.

Le lendemain, à l'épisode 103 qui porte un titre pour le moins inexplicable d'emblée, « *The foot* » (le pied), Claire découvre des insultes peintes à la bombe et qui couvrent toute sa voiture. On y lit particulièrement ce qu'on pourrait traduire par « suceuse d'orteils ». De fil en aiguille, Claire apprend que Gabe a raconté ses exploits sexuels à un camarade qui s'est empressé de le répéter à d'autres amis au lycée, etc. *« I wish that just once people wouldn't act like the clichés that they are*[91] », dit-elle de dépit. La suite de l'aventure nous l'avons analysée dans le chapitre consacré aux « cadavres ». En effet, Claire, saisit l'occasion de l'arrivée à la maison funéraire du corps de M. Romano, dépecé accidentellement dans un pétrin industriel pour subtiliser à l'insu de Nate, le pied du cadavre qu'elle dépose dans le casier de son ancien amant, Gabe. Cette aventure pose davantage Claire aux yeux du public comme un personnage étrange, même si son action semble compréhensible. L'enquête que mène alors la police suite à cet incident sera facilitée grâce à l'intervention de Keith, qui essaie de

[91] Trad. « Si seulement les gens pouvaient se comporter loin des clichés qu'ils représentent ».

mettre la sœur de son amant en confiance. Enfin, si cette aventure qui reste sans conséquences juridiques pour l'adolescente, elle lui vaudra l'obligation éditée par son lycée d'être suivie par un conseiller, Gary (dont le personnage fera quelques apparitions) et surtout une réputation sulfureuse. L'adolescente va même jusqu'à citer, (pour marquer sa marginalité ?) le très controversé auteur et anthropologue Castaneda au cours de son entretien avec son conseiller Gary. La réponse de Gary ne se fait pas attendre, et Claire répond du tac-au-tac.

Gary: *Don't quote Castaneda at me.*

Claire: *Why not? You quote Bob Dylan at me.*

Ce n'est certes pas la première fois que les scénaristes de la série montrent leur « culture générale » par des citations et des références culturelles multiples et diverses. Toutefois, le décalage que crée cette réplique dérive de l'opposition entre ces deux « références » : Carlos Castaneda et Bob Dylan. Certes le premier est un anthropologue, mais son œuvre, qui remonte aux années 70 demeure très controversée : des manuels d'anthropologie où il prône une nouvelle religion inspirée par le chamanisme. Le décalage est d'autant plus éloquent que C. Castaneda, dans son œuvre[92], cautionne l'usage de substances « psychédéliques » à la manière de Michaux, Artaud ou encore Huxley. Il appartient donc à la classe des auteurs dont on ne « recommande » guère la lecture aux adolescents assoiffés d'idéaux. Et dès ses premières apparitions, Claire semble aspirer vers un monde utopique.

C'est d'ailleurs autour de cette figure « rebelle » de Claire que tourne l'épisode 104, où un feu inexpliqué mais apparemment d'origine criminelle embrase la maison située juste en face de celle des Fisher. Il s'agit en l'occurrence du bien immobilier acquis par la compagnie funéraire Kroehner, une entreprise nationale qui souhaite la cessation d'activité de l'entreprise familiale *Fisher & Sons*, par concurrence déloyale. De plus, cet épisode marque l'attirance qu'elle a (et qu'elle aura par la suite) envers de jeunes hommes atypiques voire délinquants. Ainsi, cet épisode commence par la mort

[92] La liste des ouvrages de C. Castaneda est citée dans la bibliographie.

de Manuel, un jeune *latino*, membre d'une bande organisée et abattu en pleine rue par les membres du gang opposé. Ses funérailles sont l'occasion pour Claire de rencontrer le « caïd » du gang et semble fascinée par le hors-la-loi. Ils profiteront d'un instant de calme pour fumer un joint au sous-sol. Si leur aventure se limite à un échange furtif autour d'un joint partagé, elle amorce d'emblée le type de personnages que fréquentera au cours des saisons Claire et sur lesquels nous reviendrons.

Afin de permettre au personnage de Claire de prendre une place plus importante dans la saga des Fisher, il était indispensable de « créer » des liens entre elle et les autres membres de la famille, car pendant les premiers épisodes, elle semblait évoluer dans sa propre sphère sans véritable interaction avec ses frères et encore moins avec sa mère.

C'est justement pour marquer leur relation atypique, que les scénaristes greffent sur le récit premier une visite que font Ruth et Claire à la cousine de Ruth et sa fille, qui vivent à San Bernardinio. Ruth souhaite passer la nuit chez sa cousine. Si cette visite n'apporte rien sur le plan narratif, elle a pourtant le mérite de rapprocher une mère et une fille que tout semble séparer. La cousine Hannah et sa fille sont l'illustration d'une relation fusionnelle : elles fréquentent le même cours de poterie, et ne manquent pas d'exprimer l'affection qu'elles se portent mutuellement. Au cours d'une partie de scrabble, la jeune fille transforme le « *hell* » (enfer) formé par Claire en un « *hello* » puéril. Claire est réveillée au petit matin par sa mère afin qu'elles partent avant le réveil de Hannah et de sa fille. Avec son humour habituel, Claire dit se sentir comme Anne Franck, forcée de partir dans la clandestinité. Cette petite aventure que font vivre les scénaristes à Madame et Mademoiselle Fisher montre donc leur volonté de rapprocher les deux personnages. D'autre part, la comparaison que fait intuitivement le spectateur entre les deux mères et les deux filles, rend Ruth et Claire, pourtant très atypiques dans la relation qui les lie, plus humaines.

Toutefois, l'embranchement qui semble amorcé par ce début de relation mère-fille est vite oublié au profit d'une brève aventure que vit Claire avec Billy à l'épisode suivant. Nous analyserons cette première rencontre dans le chapitre consacré au personnage de Billy. Car, cette rencontre expédiée rapidement par les scénaristes à la fin du même épisode est porteuse de promesses narratives quant à ces deux

personnages. Ce que nous retenons cependant c'est l'hésitation des scénaristes face aux développements dont Claire pourrait être le principal actant au sein de sa famille.

Finalement, c'est la lycéenne en difficulté que les auteurs de la série vont choisir de mettre en avant et ceci pour plusieurs raisons. La première et non des moindres, concerne la diversification des espaces où évoluent les personnages. Alors que Dave et Nate, en raison de leur métier de directeurs funéraires passent la plupart du temps dans la maison des Fisher, Claire a la possibilité de vivre en dehors. Elle échappe du coup au cercle formé par ses frères et leurs partenaires ainsi que par sa mère et ses compagnons. D'autre part, développer le personnage de Claire en tant que lycéenne (puis en tant qu'étudiante) revient à tisser autour d'elle un univers académique avec ses personnages et ses développements narratifs et qui viendrait se greffer sur le récit premier de la saga.

Car enfin, si Claire vit notamment en dehors de sa famille, elle porte en puissance un éventuel rapprochement avec Dave, Nate ou Ruth, arbitrage que les scénaristes peuvent choisir dès lors que ses aventures estudiantines sont limitées en développement. Ainsi, les épisodes 107 et 108 montrent Claire principalement au lycée. Pour la première fois d'ailleurs, nous sommes invités avec elle en cours de mathématiques, où malgré l'hyperactivité de l'enseignante, Claire n'arrive pas à s'impliquer. Elle trouve les équations, racines carrées et autres dérivées complètement inutiles car, contrairement à l'avis de son professeur pour qui l' algèbre augmente la capacité de raisonnement logique, Claire trouve que le monde manque justement de logique.

Teacher: *Algebra forces your mind to solve problems logically. It's one of the only perfect sciences—*

Claire: *You think the world runs on logic? Come on. Open your eyes.*[93]

Cette réflexion s'inscrit dans la problématique tissée en filigrane qui sous-tend la narration de *Six Feet Under*, et qui est relatif à la causalité narrative tout comme la philosophie relative à la vie. Contrairement à Nate (qui comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la modélisation du récit progressif) croit à l'effet papillon, c'est-

[93] Trad. « -Prof : L'algèbre t'aide à résoudre les problèmes logiquement. C'est une des rares sciences exactes.
-Claire : Parce que vous croyez que la logique mène le monde ! Ouvrez vos yeux

à-dire à la relation de causalité qu'implique chaque choix au cours d'une existence, Claire pense que la vie est une série de hasards. Et pourtant, dans ce même épisode 107, Claire tente de se motiver pour la préparation d'un examen, le SAT en l'occurrence, sorte d'examen de présélection après le baccalauréat pour l'intégration d'une université. Au cours de ses révisions à la bibliothèque elle rencontre Parker et deux autres jeunes lycéennes qui préparent aussi leur examen. Lors de l'épreuve, quelques scènes plus tard, au lieu de noircir sur sa copie les cases correspondant aux réponses du questionnaire à choix multiple (n'est-ce pas une métaphore de la série ?), Claire préfère noircir les cases qui représenteront, une fois son dessin achevé, une tête de mort. La tête de mort est sans doute, un symbole très présent chez les jeunes gothiques, mais pour Claire le symbole semble dériver directement du corbillard repeint en vert et qui lui sert de voiture et aussi de sa famille atypique, ainsi qu'au fait d'avoir grandi et de continuer à vivre dans une maison funéraire. Au cours de cet épisode enfin, Claire explique au conseiller Gary que son dégoût de vivre dérive de son opposition à la société de consommation. En réponse à ces idéaux qui marginalisent la lycéenne de plus en plus, Gary lui conseille de se joindre à un groupe de jeunes qui partent camper en pleine nature, en quête de leur force intérieure comme elle l'explique avec détachement à sa mère.

Ruth*: Is this a school trip?*

Claire*: No, you go to the mountains and confront fear and get in touch with your most basic self.* (pause*) It looks good on your college application.*

L'épisode suivant relate alors l'escapade organisée de Claire. Il emmène le spectateur, loin des soucis de la maison funéraire où le cœur de Ruth chavire entre deux amants Hiram le coiffeur et Nikolaï le fleuriste russe, Nous y retrouvons en plus de l'adolescente, des moniteurs une dizaine de lycéens, parmi lesquels Parker, rencontrée lors des révisions à la bibliothèque. Durant cette sortie encadrée, Claire continue de se révolter contre toute forme d'autorité adulte que représentent dans ce cas les moniteurs. Sa rage est à son comble lorsqu'elle surprend l'un des moniteurs faisant l'amour avec la jeune Parker dans un buisson. Le moniteur demandera aux deux adolescentes de quitter l'aventure pour d'autres raisons : Claire avait en sa possession de l'herbe et en a fumé avec Parker. Avant de renvoyer Claire, le

responsable de l'expédition prévient Dave que sa sœur rentrera au petit jour, avant la fin de l'expédition. C'est le moment choisi pour tisser une première complicité entre le frère et sa sœur, puisque Dave décide de ne pas dire aux autres les véritables raisons du retour de la benjamine. Avec cette aventure, les occurrences de Claire commencent à être de plus en plus nombreuses.

Après avoir développé le personnage de Claire suivant deux schémas − familial ou scolaire −, les scénaristes trouvent un excellent moyen de faire rencontrer les deux mondes à l'épisode 109. En effet, le prologue s'ouvre sur un personnage connu désormais des spectateurs : Gabe. La négligence du camarade de Claire, plus préoccupé par le haschich que de surveiller son petit frère Anthony, conduira à la mort de ce dernier qui trouve par erreur le pistolet de son père. L'arme censée le protéger, provoquera sa mort. Ce prologue dont nous avons analysé le schéma narratif dans la partie consacrée aux « Cadavres », trouve tout son intérêt dramatique comme narratif à partir du moment où la dépouille du petit Anthony est prise en charge par les Fisher.

Claire, découvrant celui à qui elle a « offert » le pied d'un cadavre quelques épisodes plus tôt, demande des explications à ses frères qui venaient de le recevoir ainsi que sa mère. S'ensuit alors une empathie qu'éprouve Claire pour le frère de la victime, et une complicité entre eux que désapprouvent leurs amis communs au lycée. En effet, Gabe a une réputation de délinquant et Claire depuis son flirt avec Billy (épisode 105) ainsi qu'avec le jeune délinquant latino (épisode 103) semble attirée par les parias. C'est avec beaucoup de tendresse qu'elle le traitera durant l'épisode, le rassurant. Les spectateurs semblent deviner les intentions des scénaristes : cette troisième occurrence de Gabe sera-t-elle la bonne pour doter enfin le personnage de Claire d'une vie sentimentale complexe ? Jusqu'à la fin de la première saison la réponse semble être positive, malgré quelques rebondissements.

Claire prend son rôle à cœur et suit Gabe comme son ombre, chez lui ou au lycée et se propose même de l'accompagner chez son père qui vit à des kilomètres de Los Angeles. Toutefois, et si ce rôle de femme protectrice sied bien à Claire, les scénaristes vont opter pour un rebondissement en gageant sur le caractère délinquant du « beau ténébreux », Gabe. A la fin du même épisode, Gabe disparaît, laissant Claire dans la plus grande inquiétude. Pour la première fois, dans la cuisine familiale, et en compagnie de son frère aîné Nate, Claire s'effondre : elle parle de Gabe, du sentiment

d'être abandonnée. Nate dans un premier véritable rapprochement fraternel, parle de l'impact de la mort de leur père sur eux. Chez la mère de Gabe, elle apprend que le père de son ami est décédé depuis des années, ce qui accroît son inquiétude. Claire saura, en même temps que le spectateur par un coup de fil que Gabe se trouve à l'hôpital où il a été interné après une overdose, dans une ville proche de Los Angeles. Ruth informée par sa fille sur l'état du jeune homme craint que son overdose ne soit pas accidentelle, mais bel et bien une tentative de suicide. Elle demande à Claire de rester loin de lui, ce à quoi Claire désobéit en visitant Gabe qui lui exprime son dégoût de la vie. Toutefois, nous retrouverons le jeune couple au lycée lors de l'épisode suivant. La rumeur concernant l'overdose de Gabe a bien circulé. Gabe est de plus marginalisé. Face à l'hostilité de tous, Gabe et Claire consolident leur relation. Gary le conseiller, tente pourtant lui aussi de mettre la jeune fille en garde et demande des explications sur le fait qu'elle lui a caché sa relation avec Gabe. Claire s'explique : Gabe est sa zone d'ombre, il matérialise la mort, le silence. Leur relation, en la responsabilisant, lui servirait de garde-fou, et éviterait qu'elle explore elle-même ses zones d'ombre. Les scénaristes ont poussé ainsi le cliché de l'adolescente rebelle et l'ont investi d'une profondeur métaphysique. L'image de Claire, rebelle est remplacée par celle d'une adolescente en quête d'elle-même. Il semblerait que son caractère continue à suivre le schéma classique de la figure de l'adolescente.

Toutefois, si la jeune fille s'implique autant dans sa relation avec Gabe, il n'en est pas de même pour le jeune homme, toujours influencé par son entourage. La première saison se clôt sur un délit qu'il commet avec un certain nombre de ses amis lycéens : ils braquent une superette, sans réaliser que leur délit est filmé par les caméras de surveillance. Leur délit restera-t-il impuni? Les scénaristes semblent avoir prémédité la suite. D'une part, la vidéo réserve en puissance la possibilité d'une enquête policière et par conséquent que Gabe et ses amis soient inculpés. D'autre part, par un clin d'œil subtil de la part des auteurs de la série, feu Nathanael Fisher (la conscience de la jeune fille ou sa prémonition, en somme son sixième sens ?) la prévient de la mort imminente de son ami. La première saison se termine dans le suspense quant au sort du jeune homme, et Claire semble avoir gagné en maturité.

Et pourtant, la saison deux reprend là où la première saison s'était arrêtée. Suivant les recommandations d'un guide pratique, Ruth tente de venir en aide à son fils homosexuel en organisant un repas familial où chaque « moitié » est invitée. Celle de

Claire, en l'occurrence Gabe Dimas, continue de flirter avec la ligne rouge. Gabe, visiblement toujours marqué par la disparition de son frère Anthony, visite longuement avec Claire la salle de préparation mortuaire. Il en profite pour interroger sa copine sur l'emplacement que réservent ses frères au liquide d'embaumement, une question somme toute banale, mais qui aura toute son importance dans la suite de la trame. Au lycée, l'adolescent s'implique de moins en moins, et Claire lui fait remarquer ses absences.

Gabriel*: I was in school today. I just wasn't in American History. I mean, who needs to know that shit anyways?*

Claire*: Well, somebody who wants to have a concept of how the world works so they can have a fucking chance in life*[94].

Gabe pousse sa curiosité plus loin en voulant assister à des funérailles tenues dans la maison des Fisher. Claire explique cela par la volonté du jeune homme d'exorciser son appréhension de la mort. Et c'est en toute tendresse qu'elle le retrouve dans la salle de préparation funéraire sans comprendre l'empressement de l'adolescent à quitter non seulement la pièce, mais aussi la maison familiale. Cette attitude étrange trouve son explication à l'épisode suivant quand l'un des lycéens, visiblement sous l'effet d'une puissante drogue tombe par terre dans des convulsions frénétiques. Les révélations de Parker concernant le trafic de « *Fry* » (herbe mélangée à du liquide d'embaument qui multiplie les effets du cannabis), confirme à Claire que la curiosité de Gabe concernant la technique d'embaumement ainsi que les produits utilisés pour cela, n'était pas inintéressée. Gabe ne s'est pas contenté d'inspecter la salle de préparation, mais il a profité de sa brève visite pour se fournir en liquide indispensable à la fabrication des « *fry* ».

La colère de Claire est doublée d'une peur quant à l'avenir de son petit ami qui lui apprend avoir commis un braquage quelques épisodes plutôt. La police, après avoir visionné les images des caméras de surveillance de la supérette serait à la recherche de Gabe et de ses complices. Quelques jours plus tard, Claire est convoquée au bureau du conseiller pédagogique Gary où elle a la surprise de trouver un inspecteur de la police.

---

[94] Trad. « -J'étais au lycée, mais j'ai juste séché le cours d'Histoire. De toute façon qui voudrait savoir ces trucs qu'ils nous apprennent ?
-Quelqu'un qui veut avoir son idée sur le monde pour avoir une chance dans la vie ?

Elle est priée de collaborer avec la police dans leur recherche du jeune délinquant qu'elle dit n'avoir pas vu depuis deux semaines. Gabe l'appellera pourtant le soir même, la priant de lui venir en aide. Leur relation atteint son point de non-retour lorsque le délinquant, que Claire avait emmené dans sa voiture, tire sur un conducteur qui lui manquait de respect à un feu rouge. Claire, paniquée, se gare en bord de route et lui ordonne de sortir, non sans lui avoir confisqué son pistolet. Le soir même, Keith l'interroge à la maison avant de l'accompagner au commissariat pour qu'elle témoigne des faits. Ces rebondissements éloignent la série de sa thématique familiale et sociale au risque d'en faire un véritable polar. Il était temps pour les scénaristes d'arrêter ce micro-récit et par conséquent pour Claire de rompre avec Gabe. Le choix d'impliquer la jeune fille dans la vie quotidienne des Fisher semble dériver de cet arbitrage qui risquait de mener la série vers un genre qui n'était pas prévu initialement.

Afin de réintégrer Claire dans sa famille, les scénaristes font le choix de créer des liens entre la jeune fille et son frère aîné. Pour cela, ils imaginent un personnage mort à Seattle et qu'il est nécessaire de rapatrier. Il s'agit en l'occurrence de Monsieur Mossback dont la mort a été décrite au chapitre consacré aux « Cadavres » et dont l'effet sur le développement du personnage de Nate sera exploité dans le chapitre que nous consacrerons à Lisa. Résumons toutefois les faits. Afin de rapatrier donc le corps de M. Mossback (dont les enfants tiennent à respecter le refus des voyages en avion, même *post-mortem*) depuis Seattle, Nate propose de faire la navette entre Los Angeles et son ancienne ville de résidence. Il y emmène Claire et loge chez son ancienne colocataire Lisa, avec laquelle il travaillait dans une coopérative de produits bio. C'est d'ailleurs au cours de cet épisode que se manifeste pour la première fois la malformation artérielle de Nate, alors qu'il s'apprêtait à commander un hamburger sur le *drive-in* d'un *fast-food*. Claire qui assiste impuissante à la crise de son frère, est désormais dans la confidence. « C'est bon de voir que t'es aussi taré que nous », lancera-t-elle à Nate en conclusion de cet épisode, marquant le début d'une fraternité non encore développée et pourtant très intéressante sur un plan narratif. Car rappelons-le, Nate est en couple avec Brenda dont le frère pourrait de la façon la plus anodine être amené à partager la vie affective de Claire.

Le retour au lycée de Claire (développement inévitable, en dépit de l'absence du personnage de Gabe) réserve une mauvaise surprise à l'adolescente, qui découvre avec dégoût une supercherie permettant à Parker de réussir son examen d'entrée à la

prestigieuse université de Yale, sans noircir la moindre copie. Une étudiante d'origine pakistanaise, grassement rémunérée, est en effet chargée de passer l'examen à la place de la jeune fille, grâce à une fausse carte d'identité. L'occasion pour les scénaristes de faire sortir Parker du récit afin d'ancrer davantage le personnage de Claire dans sa solitude. Son état d'esprit est d'ailleurs énoncé dans ce même épisode. Elle s'emporte ainsi contre les allégations de ses frères à propos de la défunte Emily Previn, décédée dans le plus strict anonymat : *« I don't see why this person has to be mentally ill, just because she had a life that doesn't conform to some familiar image that we have in our heads. Maybe she was living the live she wanted. The life without the hustle of other people »*[95].

Saison 2 : Naissance d'une artiste

Avec l'approche de la fin de l'année scolaire, il était nécessaire pour les scénaristes de trouver la voie qu'empruntera Claire pour son passage à la vie universitaire. Les spectateurs se rappellent peut-être de ses bandes dessinées qu'elle évoque au cours de ses entretiens avec son conseiller pédagogique, les scénaristes semblent avoir parié sur le devenir artiste du personnage.

Ce talent se révèlera grâce à l'apparition, après vingt ans d'absence de Sarah, la sœur de Ruth. Lors de la première rencontre, Claire ne cache pas son étonnement et avoue avoir pensé, depuis sa naissance que sa tante maternelle était décédée. Si aucune explication n'est donnée d'emblée par les scénaristes concernant un différent qui aurait séparé pendant ces longues années les deux sœurs, leurs caractères antagonistes peut être considéré comme un premier élément d'explication. Habillée tout en couleur et en étoffes douces, Sarah incarne l'archétype de l'artiste plasticienne, au *look* volontairement négligé dans une volonté de se rapprocher de la nature, sa source d'inspiration. Sarah déniche parmi les objets accumulés dans la chambre de l'adolescente de « véritables œuvres d'art ». Si quelques indices le laissaient déjà

[95] Trad. « Ce n'est pas parce qu'elle a choisi un mode de vie ne répondant pas aux standards en vigueur qu'elle était forcément malade mentale ! Peut-être qu'elle aimait cette vie ».

deviner, le talent artistique de Claire se révèle au grand jour sous l'impulsion de sa tante Sarah : « Tu vois au-delà des apparences. Ce qui constitue à la fois un don et une bénédiction ». Même pour un spectateur qui ne connaît pas la suite, le talent de Claire est un indice quant aux choix que fera Claire dans sa vie, un choix que consolideront trois évènements majeurs et qui trouvera sa véritable expression au cours de la saison trois.

Le premier événement décisif dans la vie de Claire est le week-end auquel sa tante la convie dans sa demeure d'artiste, en-dehors de la ville de Los Angeles, à Topanga Canyon. Claire se joint alors à l'épisode 207 au « Howl » annuel, sorte de réunion d'intellectuels prêts à refaire le monde autour d'un feu de bois. Ce regroupement d'intellectuels hippie est inspiré du poème en prose d'Allen Ginsberg (un proche ami de Sarah, selon ses propres termes) dont le langage cru et explicite fit scandale dans les années 60. Libertaire écrivant de manière spontanée (voire sous l'emprise de psychotropes) et abordant de front la sexualité et les désillusions sociales du peuple américain, Ginsberg fut avec Jack Kerouac et William Burroughs un membre fondateur de la « *Beat generation* » dont les nouveaux bohémiens (aussi appelés « *beatniks* ») initièrent un mouvement littéraire, social et culturel qui secouera l'Amérique. Parmi cette bande de joyeux adultes, Claire rencontre un adolescent de son âge dont les parents sont des habitués de cette réunion annuelle : Toby. Les adolescents s'isolent dans une cabane située au fond du jardin de Sarah et s'endorment dans les bras l'un de l'autre. Nous retrouverons Toby à l'épisode suivant, celui qui marque le premier anniversaire du décès de Nathanael Fisher. Toby dont les parents n'ont jamais célébré Noël, lui préfèrent la célébration du solstice d'hiver, se réjouit de partager ce moment avec Claire et sa famille. Toutefois, les scénaristes écartent rapidement tout éventuel développement du caractère de Toby préférant réintégrer Bill.

Si les spectateurs avaient déjà surpris à plusieurs reprises Claire en train de « chatter » dans sa chambre avec un « ami » (comme elle le déclarait mystérieusement à sa mère), Claire révèle cette fois-ci à Brenda que le garçon en question se nomme Billy. Voilà qui relance le pari selon lequel la relation à peine entamée entre la rousse et le brun ténébreux à l'épisode 106 pourrait reprendre son cours prochainement.

L'épisode 209 voit en effet l'influence néfaste de Billy sur la jeune Claire

s'accroître. Malgré les avertissements de Nate, Claire répond à la demande du jeune photographe et se propose de l’aider dans un projet artistique. Billy, apparemment mal à l’aise pour poser de dos dans le plus simple appareil sous l’objectif de Claire, est pris d’une logorrhée. Son agitation va croissante, et au moment où Claire l’attendait le moins, il se retourne. C’est avec une pudeur certaine que les scénaristes optent pour l’ellipse qui suit. Nous retrouverons Claire, quelques scènes plus tard, en compagnie de Nate dont elle reconnaît la sagesse concernant la complicité de sa sœur avec Billy. Enfin, le mail que lui envoie le jeune photographe incluant les photos prises par elle ainsi que ses excuses, restera sans réponse. Claire vient pourtant de vivre le second événement qui approfondit sa passion pour la photographie et cautionne son avenir artistique. Reste pour la jeune fille à trouver l’université qui l’acceptera à défaut de lui plaire. C'est le conseiller d'orientation de Claire, Gary Deitman, qui sort « de son tiroir » l'idée d'une inscription à l'école LAC Arts, sous la forme d'une brochure qu'il remet à Ruth. Si la révélation d'une veine artistique chez la jeune fille remonte au passage de sa tante Sarah dans sa chambre, le conseil de Gary constitue le troisième événement prometteur pour sa future carrière.

Les deux derniers épisodes de la deuxième saison retracent les différentes étapes qui conduiront à son intégration à l’école où, par une coïncidence comme seuls les scénaristes savent en trouver, Billy était élève quelques années auparavant En quête de trois lettres de recommandation pour s'inscrire à LAC Arts, Claire se tourne vers Billy et Gary le conseiller d’orientation, dont elle apprend à regret le licenciement économique. Gary sort par la même occasion de la série.

Malgré ces arbitrages somme toute décisifs et irréversibles pour le développement du caractère de leur personnage, les scénaristes n’hésitent pas à montrer les ficelles de leur métier. « J'en ai assez de mes cheveux, déclare Claire, une fois entrée à l'université je vais les couper comme Felicity ». Bien que la mère de la jeune fille ne comprenne pas l'allusion, il s'agit d'un clin d'œil à la série *Felicity* dont l'actrice principale Keri Russell fit couler beaucoup d'encre en décidant de se couper les cheveux lors de la saison 2 (1999-2000), ce qui entraîna la chute des audiences selon des rumeurs plus ou moins fantaisistes. Au-delà de son caractère anecdotique, la réflexion de la jeune fille montre bien l’intérêt que portent les auteurs de la série à la réception de leur œuvre.

Finalement, malgré les larmes que verse Claire lors de son entretien d'admission à LAC Arts, elle est prise et s'apprête à la fin de la deuxième saison à faire la transition entre le lycée et l'université. Toutefois, le jour de la remise des diplômes coïncide avec celui de l'opération prévue en toute urgence pour prévenir toute éventuelle rupture d'anévrisme dont pourrait être victime Nate. C'est donc dans la salle d'attente de l'hôpital où se fait opérer son frère que Claire passera sa dernière soirée de lycéenne. Le scénario impliquant la vie familiale de la lycéenne, l'a emporté sur celui qui misait sur l'archétype de l'adolescente.

Saison 3 : LAC Arts

Si la saison trois s'ouvre sur les débuts de Claire à LAC Arts, une école de Beaux-Arts selon le modèle des campus américains, elle est marquée aussi par l'implication de la jeune fille dans le fonctionnement de la maison funéraire. Pour rendre service à ses frères, et moyennant de modestes défraiements, Claire accomplit des courses quotidiennes : ramener un corps de la morgue, déposer un cadavre au crématorium, ramener les cendres du crématorium. Tout cela est bien facile d'autant plus que la jeune fille conduit un ancien corbillard.

C'est justement au crématorium que Claire rencontre Phil alias « le type du crématorium ». Le jeune homme est par ailleurs un musicien ce qui séduit Claire, toujours attirée par des jeunes « atypiques ». Pendant deux épisodes donc, Claire enchaîne ses cours à l'école de Beaux-Arts tout en filant le parfait amour avec Phil, artiste comme elle, jusqu'à ce qu'il lui révèle ne pas considérer leur relation comme « exclusive ». Une nouvelle déception pour la jeune fille et qui signifie par ailleurs une nouvelle impasse narrative. Le personnage de Phil disparaît alors à l'épisode 303. Son rôle, quoique bref, est de servir de transition entre la vie familiale et la vie de jeune adulte. Il travaille à la fois dans un crématorium (une entreprise funéraire) et arrive à mener par ailleurs une vie de musicien, bohème. Son rôle est accessoire, le temps de permettre aux personnages qui animeront la vie estudiantine de Claire d'émerger et de prendre leur marques.

Le premier personnage à être mobilisé par les scénaristes dans le nouvel

embranchement que prend Claire est Russel. S'il apparaissait déjà (le temps d'un croisement de regard) dans le season première, Ben Foster prend cette fois-ci ses quartiers dans le rôle du camarade (et peut-être plus...) de Claire dont il partage un goût prononcé pour la noirceur. L'épisode 303 marque l'apparition d'un nouveau personnage, porteur de développements narratifs, le nouveau professeur d'arts, aussi fougueux que peu académique, Olivier Castro-Staal, incarné par l'acteur et danseur classique d'origine libanaise Peter Macdissi. Olivier, par son anticonformisme inspire d'emblée Claire et lui réinsuffle de l'énergie créatrice. Avec ces deux personnages, les scénaristes instaurent les bases nécessaires pour que Claire puisse acquérir une autonomie narrative dans un récit qui tourne autour de sa vie à l'université. C'est ce qui explique l'absence de Claire au dîner organisé par Lisa à l'occasion de l'anniversaire de Ruth. La jeune fille participe avec Russell à une conférence tenue par un artiste radical Scott Philip Smith, avant d'être embarqués dans un bar avec ce dernier et leur professeur d'arts, Olivier Castro-Staal... Cette soirée permet le rapprochement (à ce stade du récit strictement amical) de Claire et de Russell qui apprend que sa camarade a grandi et vit toujours dans une maison funéraire, privilège qu'il considère parfait pour la biographie de la future artiste.

Russell: *I think it's really cool that you live in a funeral home.*

Claire*: Believe me, it's not.*

Russell: *Are you kidding? I'm jealous. It's totally weird... and excellent and perfect for when they write your biography*[96].

Les occupations académiques et artistiques de Claire l'éloignent peu à peu de la maison funéraire. Ses frères se trouvent alors contraints de la remplacer par un apprenti, Arthur Martin à l'épisode 305. Entretemps, Claire devenue l'assistante de son professeur d'arts Olivier Castro-Staal semble destinée à un développement loin de la sphère de sa famille. Malheureusement, les promesses que portait le poste d'assistante sont vite décevantes pour la jeune artiste dont le rôle se limite à conduire Olivier ici et là. L'enseignant à qui son permis a été retiré a surtout besoin d'un

[96] Trad. « - Ca doit être vraiment génial de vivre dans une maison funéraire
- Crois-moi, ça ne l'est pas.
- Tu rigoles ou quoi ? J'en suis jaloux ! Quelle idée bizarre… excellente si on écrit ta biographie
-

chauffeur. Dans la chambre de la jeune fille, Russel lève l'incertitude quant à ses préférences sexuelles : « Je suis hétéro » lui dit-il. Par la même occasion, le jeune homme lève l'hésitation des scénaristes quant à son futur rôle aux côtés de Claire. Il ne reste plus aux auteurs de la série qu'à trouver l'élément qui enclenchera leur complicité amoureuse. Cette occasion sera donnée par Olivier à l'épisode 306. Le jeune professeur humilie Russel devant le reste de la classe en commentant son modelage : un buste étiré par la douleur. Claire console alors ce dernier dans sa chambre, et en profite pour l'embrasser. Nous les retrouverons au lit après une brève ellipse et Russel avoue que c'était sa « première fois ». Claire et Russell connaissent leur première dispute à l'épisode 307 au sujet d'un banal (mais onéreux) tube de peinture que Russell, malgré ses modestes revenus offre à Claire en signe de leur amour. Les deux jeunes artistes vivent dans une bulle que ne dérangent ni le cynisme de leur professeur Olivier, ni les exigences de la famille.

Préférant visiter un musée d'art moderne avec Russell plutôt que de garder la petite Maya, Claire s'explique auprès de Nate : *« Nate, you know, this isn't the matrix. The rest of us who don't have babies, we're real »*[97]. A l'épisode d'après (308), Claire réalise une énième course pour son professeur Olivier Castro-Staal, qui reste seul durant ce temps avec Russell. A son retour, elle trouve son enseignant en train de se rhabiller. Claire démissionne sous le coup de la colère, et soupçonne Russell d'avoir couché avec Olivier. Celui-ci nie en bloc. Le spectateur pressent toutefois la fin imminente de la complicité amoureuse qui liait Claire et son camarade. Cette ellipse au cours de laquelle, Claire comme les spectateurs ignorent ce qui s'est véritablement passé, est vite oubliée. Les deux protagonistes sont en effet invités à exposer tous deux leur première œuvre grâce à une exposition organisée par Olivier Castro-Staal. Ce dernier en profite pour semer la zizanie en acquérant la sculpture de Russell et en couchant avec la mère de Brenda, toujours encline aux écarts de conduite.

Les scénaristes profitent de cette exposition pour mettre en avant exergue le caractère sournois de l'enseignant. Olivier Castro-Staal brime Claire et Russell à propos de leur vénalité (l'une regrette d'avoir sous-estimé la valeur marchande de son

[97] Trad. « On n'est pas dans Matrix ! Même sans bébé, on existe ».

tirage, l'autre déplore un emplacement qui ne risque pas de centraliser l'attention) avant qu'une caméra baladeuse nous permette de jeter un œil au montant de l'œuvre exposée par le professeur moraliste : 20 000 dollars !

D'autre part, si les soupçons de Claire concernant ce qui s'est passé entre son copain et son professeur semblent écartés par l'excitation de l'exposition, les scénaristes n'oublient pas que le micro-récit n'est pas clos. Le personnage idéal pour renforcer les soupçons de Claire doit être quelqu'un qui connaît Olivier, voire qui l'a fréquenté. Et qui pourrait tenir ce rôle mieux que Billy Chenowith, l'ancien élève de LAC Arts et par la même occasion l'ancien élève de Olivier. Par une habile analepse, Billy réactive le pari sur les préférences sexuelles assez floues d'Olivier Castro-Staal (et sur les siennes, par la même occasion !) : « J'ai couché avec lui. [...] Ce n'était que physique, rien à voir avec un délire homosexuel ».

Claire a désormais de sérieux doutes concernant la possible infidélité de son ami. Seul l'aveu de l'un des deux personnages concernés manque. A l'épisode 310, secrètement blessé par les louanges provocatrices d'Olivier Castro-Staal à l'égard de Claire, Russell explose tout à coup de rage et envoie valser son « travail merdique » ! Si Claire peine à cacher son état de choc, le professeur d'arts applaudit quant à lui l'expression d'une colère noire... même s'il déplore la sortie mollassonne de Russell, ne daignant même pas claquer la porte ! De retour après le cours, Russell avoue à Claire, qui l'attendait dans l'atelier vide, le secret qu'il a longtemps conservé. Claire serait-elle prête à un nouvel embranchement narratif impliquant davantage sa famille ?

Car, en parallèle, Ruth vient de vivre l'incompréhension la plus totale de l'apprenti Arthur avec qui elle a partagé des moments tendres mais chastes. Si nous avions déjà l'occasion de voir Ruth et Claire en harmonie dans « Sur un air d'opéra » (épisode 304), la jeune fille invitant même sa mère au restaurant pour célébrer son anniversaire, toutes deux ont pendant cet épisode leur conversation la plus intime et la plus prolongée depuis le tout début de la série. Ruth profite de l'occasion pour témoigner d'une véritable lucidité à l'égard de ses conquêtes depuis le décès de Nathaniel Sr. : « Regarde pour quels hommes je pleure !», commente-t-elle ainsi à Claire. La mère et la fille s'endorment sur le lit de Claire, qui couvre tendrement sa mère.

Si elles se rapprochaient sensiblement, Ruth et Claire opposent dans cet

épisode marqué par la disparition de Lisa leur conception différente de la tragédie.

Ruth: *I refuse to believe that anything is wrong. I have to trust my feelings. Right now they're all I have.*

Claire*: I'm just trying to prepare for the worst so when it actually happens I don't feel so awful*

Ruth: *Why must you always be so negative?*

Claire: *Why must you always be in such deep denial*[98]*?*

Si la Ruth opte pour une attitude positive tant qu'aucun élément n'est venu attester la réelle tenue d'un malheur, Claire préfère quant à elle s'attendre au pire afin de ne pas trop souffrir à une fois le mystère élucidé. Et d'ironiser en lançant un message d'espoir totalement illusoire : « On va enfin mettre fin à la famine, les peuples vont arrêter de se balancer des bombes et les compagnies pétrolières vont s'excuser pour le réchauffement climatique... ». La vision qui caractérise chacune des protagonistes

En marge du drame que vit la famille, et après avoir asséné leurs quatre vérités à Russell et à Olivier, Claire que l'on a vu vomir au cours d'une scène, découvre qu'elle est enceinte. La voilà confrontée dans la solitude la plus totale à cette dure épreuve. Heureusement, le personnage de Brenda n'est pas très loin, et souffre lui aussi d'une solitude douloureuse. C'est donc Brenda qui accompagne Claire décidée à se faire avorter. Blessée dans son amour propre, Claire se refuse d'informer le géniteur. Et si l'aventure de Nate et de Lisa a donné naissance à la petite Maya, celle de Claire et de Russell est conditionnée par le statut de la jeune fille, encore étudiante. Sa maternité ne se pose apparemment guère comme un récit possible, mais son avortement est l'occasion pour les scénaristes d'aborder un sujet tout aussi tabou que celui de la mort.

[98] Trad. « - Je ne veux pas croire qu'il lui est arrivé un accident. Je dois croire mes sentiments. C'est tout ce qui me reste.
-J'essaie juste de me préparer pour le pire, comme ça quoiqu'il arrive je ne sentirai pas si mal
-Pourquoi es-tu toujours si négative ?
-Pourquoi es-tu dans un constant déni ?

Pendant le *season finale*, Claire se recueille sur la tombe de son père et visite en rêve le nouveau lieu de vie paradisiaque de ce denier. Dans son rêve fantasmagorique apparaissent aussi amène Gabe, puis Lisa et un bébé... dont elle finit par comprendre qu'il s'agit de celui auquel elle n'a pas donné le jour. Une scène qui renvoie à celle, tout aussi troublante, de l'épisode 210 au cours de laquelle Nate imaginait une rencontre avec tous les enfants qu'il avait « tués » en contraignant leur mère à avorter. Avec un humour particulier Claire répond à son père qui s'enquière de sa vie

Nathaniel Sr.: *How's life?*

Claire: *How's death*[99]*?*

Dans cet épisode qui marque la fin de la troisième saison, Claire est alertée, ainsi que les spectateurs qui auront compris la portée de ce rêve fantasmagorique, du décès de Lisa, avant que la police ne l'annonce à Nate quelques épisodes plus tard. Par son avortement, et ses rêves prémonitoires, Claire, en cette fin de troisième saison est aux antipodes par rapport à sa mère qui célèbre allègrement son mariage avec George.

Claire réouvre le dialogue avec Russell, au premier épisode de la quatrième saison pour lui annoncer qu'elle a avorté d'un enfant dont il était le père et ainsi se soulager la conscience.

Russel*: Just give me a second, okay?... Just give me a second to get used to the idea of living with this for the rest of my life.*

Claire: *Are you fucking kidding me?*

Russell*: No, I'm not kidding you, Claire! It's fucking sad! It's fucking sad and it's fucked up. I mean, did you cry? Did you?*

Claire*: I cried more than you have ever cried in your whole life*[100].

Russell: *Then give me a fucking second to feel bad about this, okay? Just a motherfucking second!*[101]

---

[99] Trad. « - Ca va la vie ?
- Ca va la mort ? »

[100]Trad. « -Donne-moi une minute, ok ? Juste une minute pour m'habituer à l'idée de faire avec pour le reste de ma vie

- Tu te moques de moi ou quoi ?
- Non, je suis sérieux, Claire ! C'est trop triste, et c'est nul. Dis-moi, tu as pleuré au moins ?
- J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps.
- Alors accorde-moi un instant de tristesse. Un seul foutu instant.

Claire qui voulait clore cette période de sa vie en avouant à Russell son avortement, se trouve confrontée à l'incompréhension de celui-ci. La culpabilité de Russell vient-elle d'une éducation judéo-chrétienne qui condamne les interruptions volontaires de grossesse ? Ou bien cette colère spectaculaire montre que le jeune homme vient de réaliser que son histoire avec Claire s'achève ? Seule s'affirme nettement la volonté de Claire de rompre avec un passé douloureux.

Saison 4 : Nouveaux amis, nouvelle vie

L'épisode 402 constitue un tournant dans le développement du caractère de Claire dans la mesure où il voit l'apparition de nouveaux personnages dont l'influence sera grande sur la jeune fille. Dans un amphithéâtre où se donne un cours magistral d'une grande monotonie et qui porte sur l'art sacré de la Renaissance (encore un clin d'œil que font les scénaristes envers la religion dans une Amérique puritaine), Anita Miller se présente à Claire en lui avouant avoir adoré son « cimetière illuminé » présenté lors de l'exposition des anciens élèves. Nous-mêmes avions pu apprécier l'œuvre en question au cours d'un vernissage qui a lieu à l'épisode 309 et qui a permis à la jeune fille ainsi qu'à Russell d'exposer pour la première fois l'un de ses travaux sur une initiative d'Olivier Castro-Staal.

En panne sèche d'inspiration, Claire se ressource auprès de ses nouvelles amies : Anita et Edie, une jeune artiste au caractère bien trempé. A nouveau le personnage de Claire est centré sur son univers estudiantin où elle parle d'art, et expérimente les soirées branchées en compagnie de sa copine Anita, sans oublier Edie et les nombreuses apparitions de Russell dont elle cherche à s'éloigner. En perpétuel désaccord avec tout ce qui l'entoure, Claire manifeste sa lassitude. « *I'm so tired of hating everything* »[102]. Claire succomberait-elle, comme les autres membres de sa famille à la déprime ?

Un autre personnage fait une entrée discrète dans la vie de Claire : Jimmy, un

---

[102] Trad. « Je suis fatiguée de mon dégoût ».

jeune élève très prometteur et déjà la star de LAC Arts. Tout comme Edie et Anita, son rôle s'amplifiera au cours des épisodes dans la vie de Claire. Les auteurs de la série, qui semblent donc avoir choisi de développer la vie estudiantine de leur jeune personnage mettent en avant ses désirs charnels, et ses aventures où les prises de drogue et d'alcool deviennent quasi-quotidiennes. Pour ces jeunes étudiants, tout est prétexte pour parler d'art, pour confronter leurs points de vue esthétiques. Tout spectateur, regardant les aventures de Claire et de ses amis, peut très bien se demander quel peut être la fonction de ces digressions studieuses. Au-delà des références à la série, il est clair que *Six Feet Under,* plus qu'une autre série, donne à voir aux spectateurs les rouages de sa fabrication, les questions esthétiques et les problématiques narratives qui sous-tendent son développement. Un des exemples les plus parlant est celui de la discussion qui accompagne le visionnage d'un documentaire sur les peintures dans les grottes préhistoriques.

Russel : *That's where everything started. In those cave paintings there was the creation of the idea of image, of the representation of ourselves.*

Claire : *Exactly that's when we stopped living inside nature and started living inside our heads.*

Anita : *Yeah, just while we can just sit back and watch while greedy corporate bush suckers destroy nature, since we're no longer a part of it*[103]*.*

Russel *: If you take humans out of nature then all there are left with is human nature.*

Claire*: Ok, that sounds really good, but what the fuck does that mean?*

« Si tu retires l'humain de la nature, tout ce qui te reste, c'est la nature humaine », lance Russell comme s'il s'agissait de la plus grande des évidences. Avec son implacable répartie, Claire le remet toutefois dans le droit chemin : « Ça sonne très bien, mais... où veux-tu en venir avec ces conneries ? ». Et les scénaristes d'approuver : il est nécessaire de ne pas céder à la tentation formelle de la rhétorique, et d'éviter les sophismes si l'on veut s'adresser à tout public. En effet, l'art plastique et photographique dans cette quatrième saison vont avoir une place prépondérante. Au

[103] Trad. « -C'est là que tout a commencé. Dans ces grottes est née l'idée-même de l'image, de la représentation de soi. Exactement. C'est le moment où on a cessé de vivre en harmonie avec la nature pour s'enfermer dans nos têtes. Pendant ce temps nous regardons les entreprises détruire la nature. On n'en fait plus partie, de cette nature

cours de l'épisode 405, Claire qui a effectué une série d'auto-portraits dans lesquels elle a voulu exprimer l'immobilité, est confrontée à l'incompréhension de sa classe qui juge ses photos « vides de sens ».

A partir de l'épisode 406, Anita prend temporairement ses quartiers dans la maisonnette du jardinier qu'occupe Claire après que Nate ait décidé de se réinstaller dans la maison familiale. La demeure de Claire devient dès lors le quartier général de la joyeuse bande formée par Claire, Edie, Anita, Russel et Jimmy qui enchainent les soirées « sexe, drogue et art ». Le diner organisé pour l'anniversaire de Dave au cours de cet épisode sera l'occasion pour que les deux mondes de Claire se rencontrent, Anita faisant irruption dans la maison familiale, en petite tenue et visiblement sous l'emprise d'une quelconque drogue. Toujours en décalage avec les Fisher, Claire, à la fin du repas familial auquel étaient conviés outre la famille nucléaire Keith, Rico et Vanessa sa femme, se lâche et exprime son mécontentement quand sa mère lui demande de l'aider à débarrasser.

***Claire**: I'd love to, mom, but I can't have it be just the women who clear. (*J'aimerai bien t'aider maman, mais pourquoi est-ce toujours aux femmes de débarrasser la table ?) Si tout le monde la regarde, seules Keith et Rico se mettent à débarrasser. Et Claire d'ajouter *« And now it's just the women and the people with color who are clearing »* (Les femmes et les personnes de couleur sont en train de débarrasser). Au-delà de l'anecdote, la remarque de Claire s'inscrit dans la cohérence de son caractère rebelle et anti-conformiste que les scénaristes tentent malgré la diversification des situations de préserver.

De retour dans sa maisonnette, Claire retrouve le désordre laissé par la bande et Edie qui l'attend. Des échanges entre les jeunes filles, nous pouvons conclure que Claire s'est sentie « connectée » aux membres de sa famille, chose qui ne lui est pas arrivée depuis un moment. Les deux jeunes filles sortent dans le jardin afin de se rouler dans l'herbe et Claire en profite pour prendre quelques clichés d'Edie qui pose avec volupté. De retour dans la maisonnette, Edie, qui reprend les paroles de la chanson *Transatlanticism* de Death Cab for Cutie qui passe sur la chaîne HI-FI plonge ses yeux profondément dans ceux de Claire : *« I need you so much closer »* (« J'ai tant besoin de te sentir plus près »). Le message semble plutôt explicite. Mais les scénaristes développeront-ils une nouvelle aventure homosexuelle ? L'enjeu serait de

taille, car d'une part, l'expérience lesbienne de la jeune fille pourrait la rapprocher de son frère Dave, désormais seul après le départ de son compagnon Keith en tournée comme garde du corps d'une starlette de la chanson. D'autre part, ce choix pourrait doubler les taux d'audience ; la série produite par la même chaine HBO, *the L Word*, « L » faisant référence au mot lesbienne, a montré que ce genre de scènes « *queer* » avait son public amateur, notamment celui formé par les jeunes lesbiennes, en quête de personnages qui puissent les représenter à l'écran, loin des clichés.

Notre intuition se confirme à l'épisode suivant (407) où Claire apporte sa présence réconfortante à son frère, début d'un rapprochement tant attendu pour l'embranchement relatif à l'aventure lesbienne. D'autre par, un autre incident semble confirmer la tentation des scénaristes. Claire expose en classe un fascinant portrait d'Edie pris sur la pelouse de la maison, que leur professeur, une jeune lesbienne applaudit longuement. Le succès de Claire auprès de l'enseignante est dû selon les autres étudiants au fait que la photographie représente l'amante de Claire. Attirée telun aimant par Edie, Claire pousse l'expérience à l'épisode 408 jusqu'à s'essayer à une relation homosexuelle non sans avoir demandé à Dave son avis au cours d'une discussion enflammée.

Claire : *It's so much easier to be gay.*

David*: Oh no!*

Claire*: Yeah, I'd have a really defined subculture.*

David: *Overrated!*

Claire : *We're both women, I'd have some idea of what s he was thinking and feeling.*

David: *Not necessarily.*

Claire*: I wouldn't have to deal with unfamiliar sex organs.*

David*: They're all unfamiliar unless they're yours*[104].

---

[104] Trad. « -C'est tellement plus simple d'être homo.
-Mais non.
-Si. Au moins tu es déjà défini par une sous-culture.
-N'importe quoi.
-Nous sommes toutes deux des femmes, je peux comprendre comment elle pense.
-Pas forcément.
-Au moins j'aurai affaire à des parties intimes familières.
-Il n'y a que les tiennes qui sont familières.

David n'est pas convaincu des arguments avancés par sa sœur pour justifier son attirance envers Edie. Et la suite de l'épisode montrera qu'il avait bien raison et qu'on ne change pas de camp comme cela. Claire, mal à l'aise dans l'intimité avec la jeune femme, ne pourra aller jusqu'au bout, malgré la patience et la tendresse dont fait preuve Edie, visiblement amoureuse de Claire. La tentation homosexuelle de Claire n'aura duré que quelques épisodes, et pourtant le pari était osé. Les raisons pour lesquelles les scénaristes mettent un terme à cet embranchement rapidement ne sont certainement pas d'ordre narratologique, mais dériveraient selon nous de la question de l'audience. *Six Feet Under*, explore déjà un sujet tabou, celui de la mort, et aborde celui de l'homosexualité masculine. La série ne peut se permettre de multiplier les thèmes « politiquement incorrects » au risque devenir une anthologie des anormalités sociales. Les producteurs de la série auraient donc fait le choix de ramener le fil de l'histoire vers un développement plus commun.

Afin de permettre un autre développement, il était nécessaire pour les scénaristes d'introduire un personnage capable de remplacer narrativement comme affectivement le personnage vite abandonné de Edie. Par souci d'économie des personnages, les scénaristes réintroduisent Billy. Le procédé est certes basé sur une coïncidence qui manque de vraisemblance, mais les effets de la réapparition de Billy sont intéressants pour la suite. Ainsi, de retour à Los Angeles, Billy remplace provisoirement le professeur de photographie de Claire pour le plus grand plaisir de cette dernière. Edie ne sort pas pour autant définitivement du récit, mais évite tout contact avec Claire. Elle n'a pour sa part pas digéré l'échec de leur relation charnelle et ose révéler sur scène que Claire n'a jamais eue d'orgasme.

Les retrouvailles de Claire et de Billy sont l'occasion pour les scénaristes d'exposer le point de vue de chacun des deux. Seraient-ils en train de préparer le terrain pour unir enfin ce couple qui se dessinait sans véritables contours depuis la saison une ? « La société aime propager cette image du couple parfait qui reste uni pour la vie, se lamente Claire auprès de Billy, mais combien de fois cela se produit-il réellement ? ». Sur la même longueur d'ondes, le frère de Brenda ne manque apparemment pas d'arrière-pensées quand il lui déclare : « Ma théorie, c'est qu'il faut choisir une personne légèrement moins tarée que soi-même ». Ne serait-il pas justement en train de parler de Claire ?

Une chose est sûre, Claire est en pleine effervescence créatrice et sexuelle. Elle est vivement sollicitée par le jeune Jimmy tout comme par Billy dont elle se rapproche dangereusement dans l'obscurité feutrée du laboratoire de développement de photographies, où le jeune homme et la jeune femme échangent un baiser langoureux. À voir Claire se laisser aller complètement en soirée sur l'un des tubes de l'été 2004, *She Wants to Move* (ce titre de circonstance signifie « Elle veut bouger »), on réalise l'évolution éclatante de ce personnage depuis le début de la saison. Claire, si réservée et mal dans sa peau à la mort de son père est peut-être le membre de la famille Fisher qui s'est le plus libéré des chaînes héritées de son milieu familial. A cela, il faut ajouter bien sûr une cause primordiale : Claire a vingt ans, et contrairement à ses frères, aucune responsabilité familiale ou professionnelle. Elle est aussi le personnage qui a le plus vécu depuis le décès de son père en dehors du cadre de sa famille. Son émancipation n'en aura été que plus facile.

Claire manifeste sa libération du poids de sa famille par ses aventures sexuelles. En outre, la créativité de Claire explosera sur une idée pourtant initiée par son ami Russell. En plein élan créateur, constamment insatisfaite de son travail, Claire déchire en petits morceaux les autoportraits qu'elle venait de réaliser d'elle-même. Russell a alors l'idée de poser les fragments de photo sur son visage, Claire lui suggère de photographier son visage couvert des morceaux de photographies. Le résultat est surprenant, ces portraits « fragmentés » sont esthétiquement remarquables.

Billy cite le sociologue et philosophe français post-moderniste Jean Baudrillard pour souligner la qualité du travail réalisé par Claire : « Selon lui, toutes les formes d'arts ont déjà été explorées. La seule option qu'il nous reste consiste donc à déconstruire les œuvres et à en réassembler les fragments ». Théoricien anticonformiste opposé à toute forme d'académisme jugé restrictif, Baudrillard a consacré sa vie à l'analyse des modes de médiation et de communication technologique, s'intéressant notamment aux notions de simulacres et d'hyper-réalité qui succèdent à la « disparition du réel ».Cité dans une série télévisée, le propos du philosophe, auteur notamment de *Simulacres et Simulations* ainsi que d'*Amérique*, un fabuleux portrait du pays où vivent les héros de la saga, soulève une question métatextuelle : la série n'est en somme qu'un assemblages de petits récits, relatant chacun l'histoire d'une vie, ordinaire.

Le succès de ces portraits en morceaux dépasse le cadre universitaire et Claire est conviée à exposer ses œuvres lors d’une exposition collective d’artistes. Pour clore, cette saison, il était nécessaire pour les scénaristes de faire le point sur le personnage de Russell, désormais en constante rivalité avec Claire qui profite selon lui d’un succès qui aurait dû être le sien, puisque c’est lui l’initiateur du concept des portraits fragmentés. En quelques attaques bien senties, Claire et Russell se rappellent leurs frasques passées : « T’as baisé un mec sans me le dire ! », commence la première. Mais son interlocuteur ne manque pas de répartie puisqu'il évoque l'aventure de Claire avec Edie avant d'aborder un problème qui le touche de bien plus près : « Tu t'es fait avorter sans que je sois au courant ! ».D’autre part, les scénaristes laissent une brèche ouverte concernant l’évolution de la relation qui lie Claire et Billy puisque nous verrons Claire « chatter » de nouveau avec le frère de Brenda qui emploie le pseudonyme MrChen106 (alias M. Chenowith).

Saison 5 : Un nouveau départ

Alors que les premières saisons offraient un horizon assez limité concernant le personnage de Claire, la saison quatre lui ouvre les perspectives. Et l’ouverture de la saison cinq semble prometteuse pour la jeune fille. Les scénaristes ont finalement décidé de la jeter dans les bras protecteurs (mais pour combien de temps ?) de Billy : une relation qui, à l'instar de celle qui unit Nate et Brenda, résulte d'une réflexion à long terme. Après l’ellipse de plusieurs mois qui sépare la fin de la saison quatre du début de la saison cinq, et en plus de découvrir que Claire a emménagé avec Bill malgré les avertissements de ses frères, on apprend en outre qu'elle a décidé de laisser tomber son dernier semestre à LAC Arts, privilégiant sa carrière personnelle à la grande fureur de sa mère. Ce développement hypothèque du coup le récit qui montrait justement Claire très proche de sa mère.

Toutefois, le couple que forme les deux photographes semble compromis dès le début. À l'inverse de sa compagne Claire, Billy souffre d'une période de « vide artistique » qui ne semble pas devoir toucher bientôt à sa fin et qui crée d’emblée une situation conflictuelle. Toujours dans un esprit de continuité, Claire tente de trouver

une nouvelle exposition en présentant ses photos prises lors du mariage de Nate et de Brenda qui servait de fil conducteur au *season première*. On revoit notamment ses superbes clichés de sa mère et de George totalement déphasés et en combat perpétuel : un drôle d'échange dont elle avait saisi avec flair le décalage. Le commissaire de l’exposition n’est toutefois pas emballé par les nouvelles œuvres de Claire et il refuse de les inclure dans son exposition. Le personnage de Claire subit donc échec sur échec. De plus, Ruth bloque l’héritage au moment où la jeune fille exprimait le désir de s'envoler pour l'Espagne en compagnie de Billy. C’est en voulant acquérir un nouvel appareil photographique que Claire réalise que sa carte de paiement est refusée. Contacté, l’avocat lui explique, que selon le testament de son père, la pension qu’elle touchait était censée couvrir ses dépenses pendant sa formation universitaire. Claire, en ne s’inscrivant pas à LAC Arts a donc bloqué le versement prévu par le legs paternel. Si en quatre saisons d'amour et de souffrance, Ruth et Claire sont parvenues à construire une relation mère-fille sinon fusionnelle, au moins réelle et sincère, en ce début de cinquième saison, cette tendresse mutuelle «explose» avec leur plus violente dispute depuis le début de la série ! La scène qui expose leur débat est centrée sur la question du choix que fait chaque personnage et semble une réflexion pertinente sur les choix qu’opèrent les scénaristes.

***Claire**: Don't you think that it's significant that whenever I make a decision for myself, you hate me ? (Tu ne trouves pas ça étrange. Qu'à chaque fois que je prends une décision pour moi, tu me détestes ?)*

***Ruth**: I don't hate you, I hate your choices. (Je ne te déteste pas. Je déteste tes choix.)*

***Claire:** LOOK at me! I am an adult, and my choices are none of your business! You had no right to call that lawyer! Dad loved me, he wanted me to be happy, that's why he left me the money. (Regarde moi ! Je suis une adulte !Et mes choix ne te regardent pas ! Tu n'avais pas le droit d'appeler cet avocat. Papa m'aimait. Il voulait que je sois heureuse. Et c'est pour ça qu'il m'a laissé l'argent.)*

***Ruth**: He did not intend to finance you while you play house with a crazy person. (Il n'aurait pas voulu te financer alors que tu joues à la maman avec un fou.)*

***Claire:** Look who's talking! (Regardez qui parle !)*

Ruth: *He wanted you to be educated, to learn, to go to COLLEGE ! (Il voulait que tu sois éduquée. Que tu apprennes, que tu ailles à l'université !)*

Claire: *I am learning from LIFE! You don't even know what college is, you never went and that was YOUR choice and now you hate yourself for it, so you're gonna take it out on me?! (J'apprends de la vie ! Tu ne sais même pas ce qu'est l'université. Tu n'y es jamais allée. C'était ton choix et maintenant tu t'en veux, alors tu reportes ça sur moi !)*

Ruth: *That is NOT true! (Ce n'est pas vrai !)*

Claire: *Then STOP being such a controlling bitch and give me my money! [Ruth raises her hand to slap Claire] I will hit you back this time! [Referring to an incident where Ruth slapped Claire at Nate and Brenda's wedding] Billy and I are moving to Spain and you can't stop us ! (Arrête de faire ta garce qui contrôle tout et donne moi mon argent ! Cette fois-ci je riposterai ! Avec Billy, on part en Espagne. Et tu ne peux pas nous arrêter.)*

Par un dernier cri, Ruth chasse Claire de la maison familiale. Partant du principe de causalité, il est question des choix qu'a été forcée de prendre Ruth, et de ceux qu'elle impose à sa fille. Le parallélisme entre ces deux personnages semble évident (leurs compagnons ont tous deux de graves problèmes d'ordre mental), de même qu'entre Nate et Claire qui sortent avec deux membres de la même famille (Brenda et Billy Chenowith).

Ce que Claire semble ignorer c'est le sort que lui réservent les scénaristes et qui ne dépend nullement de ses choix, mais est la conséquence de l'interruption du traitement que décide Billy. Au cours de l'épisode 504, Claire, intriguée par les comportements de Billy : - un mélange d'excitation et d'euphorie ainsi que par ses achats compulsifs-, le soupçonne d'avoir arrêté de prendre son traitement qui stabilise le trouve bipolaire dont il est porteur. Pourtant les raisons par lesquelles Billy justifie son choix sont particulièrement convaincantes. « *Because, Claire, okay, I'm sick of feeling like I am living every moment inside a giant Xeroxed fucking cotton ball*[105] », lui dit-il.

Il s'agit là du revirement mis en place par les scénaristes afin d'interrompre la relation entre Claire et Billy qui reproduit à peu près le même schéma narratif que

[105] Trad. « Parce que Claire, j'en ai marre d'avoir l'impression de vivre dans une boule en coton multipliée»

celui du couple formé par Ruth et George. Souhaitant couper les ponts pour de bon, Claire voit pourtant Billy s'accrocher désespérément à elle avec le soutien de sa mère. Et pourtant, Claire continue sa progression vers un chemin qui semble tout tracé par les scénaristes. Ce que nous pouvons regretter toutefois, c'est que ce revirement, porteur de changements décisifs pour le caractère de Claire, qui semble débarrassé des clichés de l'adolescence, intervient à quelques épisodes de la fin. Les scénaristes n'auraient-ils pas pu opérer sans changement sans faire passer Claire par la case Billy ? La réponse est probablement positive. Et il semblerait que leur choix soit influencé par leur désir d'entretenir les apparitions fascinantes du personnage de Billy ainsi que du comédien qui l'incarne Jeremy Sisto. Si cet embranchement a été vite éconduit, il a permis toutefois un développement réussi, qui retrace l'interaction de deux artistes « déjantés ».

Ainsi contrainte d'assurer son autonomie financière, Claire qui ne veut toujours plus suivre les cours à LAC Arts, trouve un emploi de bureau comme intérimaire bien loin de ses aspirations artistiques en attendant une bourse qui tarde à arriver et qui lui sera refusée à l'épisode 506. Introduire Claire, personnage anticonformiste dans une entreprise formatée est un pari risqué pour les scénaristes. Claire trouve son travail sans intérêt et est confrontée à des petits soucis de bureau. Ce qui dérange principalement la jeune fille est le port obligatoire des collants. *« No, no, it's not that it's just they're squeezing against my entire torso and I feel like I can't even breathe. I mean none of this work would even seem that hard if I didn't feel like I was sitting in a torture chamber all day. (...) No, it's not the brand, I mean they're all the same it's…I mean, I don't understand how having your legs sheathed in this likes mooth plastic Barbie leg like encased in a sausage casing would help you do your job better. I mean, doesn't it seems exist that it's a regulation only for women?*[106] *»* se plaint-elle à sa collègue.

Devenue employée de bureau par défaut, Claire trouve enfin un remède à son profond ennui en la personne de Ted, un séduisant avocat qu'elle rencontre pendant la pause café, et autour de qui sa vie va tourner jusqu'à la fin de la série. Claire et Ted se rendent, à l'épisode 508, l'un et l'autre à des soirées de retrouvailles avec leurs amis de

[106] Trad. « Ils (les bas) me compriment me torse et m'étouffent. Aucun travail n'est dur si je ne me sentais pas dans une chambre de torture. (…) Non, ça n'a rien à voir avec une marque. Ils sont tous pareilles. Je ne comprends pas pourquoi nous comprimer les jambes dans

faculté.

Car, par une rencontre mobilisant de la part des scénaristes la manipulation avec brio des hasards, Claire croise à l'entrée d'un café son ancienne camarade Anita qui la convie à l'exposition annuelle des élèves de LAC Arts, l'occasion pour Claire de revoir ses amis. Au cours de cette exposition où elle se présente au bras de Ted, Claire revient sur l'idée des portraits « fragmentés » lui ayant permis de lancer sa carrière au cours de la saison dernière avant de brûler les étapes pour revenir à la case « départ ».Si elle avait toujours affirmé être l'initiatrice de ce projet qui lui permettrait de décrocher sa première exposition, Claire finit par concéder l'implication de Russell à l'intéressé.

Assez anodin au commencement (surtout en ce qui concerne la relation insignifiante entre Claire et Ted), cet épisode fort tourné vers le passé gagne en saveur lorsqu'il replace sur le devant de la scène d'anciennes figures des saisons précédentes effectuant ici une dernière apparition, à savoir la bande d'amis de Claire composée de Russell (dont on apprend qu'il s'est fait renverser par une voiture), de Jimmy (dont est tombé amoureux le même Russell) et d'Anita (devenue une artiste à part entière. Il est l'occasion pour les spectateurs de réaliser le parcours effectué par Claire, et permet en même temps aux scénaristes d'introduire durablement Ted, qu'on devine comme étant le futur compagnon de la jeune fille. Claire qui a l'art de relativiser sur le monde qui l'entoure intrigue Ted qui découvre qu'elle agrandi au beau milieu d'une entreprise familiale de pompes funèbres. «C'est flippant, non ? », l'interroge son séduisant collègue à la curiosité éveillée par cette drôle de révélation. « Pas comparé à ça », réplique la jeune fille dans un large sourire en désignant l'*open space* dans lequel elle se voit réduite à travailler tous les jours afin de gagner sa vie.

Pourtant, Claire et Ted ne semblent pas faits pour s'entendre. Toujours ancrés dans la réalité géopolitique du monde qui les entoure, les scénaristes de *Six Feet Under* n'hésitent pas à souligner le fossé qui sépare Ted et Claire en débattant sur le conflit (toujours en vigueur) qui oppose les États-Unis à l'Irak : « On a éliminé un dictateur, criminel et salopard, attaque le premier. À présent, il faut qu'on installe une démocratie et cela prend du temps. Mais nous devons à tout prix stabiliser le Moyen-Orient. Cette guerre était inévitable ». Ce qui n'est pas du goût de Claire, laquelle tente malgré tout de se rassurer en interrogeant son compagnon : «Tu n'es pas sérieux ? »

Afin de solidifier l'union de ces deux personnages que tout semble opposer, les scénaristes reproduisent le même schéma qui a servi à consolider le couple de Nate et de Brenda : la mort d'un proche, celle de Nate en l'occurrence. Ted, tient compagnie à Claire à l'hôpital où est admis en urgence l'ainé des Fisher, puis dans les moments qui suivent sa mort, et où Claire, comme les autres membres de la famille vit très mal le deuil de Nate. A l'épisode 511, soit environs six semaines après le décès de Nate, Claire semble toujours perturbée. Elle sombre dans l'alcool, et perd son emploi. En pleine crise d'hystérie, Claire bénéficie toutefois du soutien d'une personne assez inattendue par elle : « Je n'aurais jamais cru rencontrer un type qui s'appelle Ted, commente-t-elle, ça fait tellement années 70!». Toute leur relation relève d'ailleurs de la surprise étant donné que Claire ne fréquentait jusqu'alors que des malades mentaux ou des artistes détraqués. La placer dans les bras d'un avocat sérieux et droit comme un i n'aura-t-il pas justement constitué le contre-pied le plus crédible à ces amours passées Malgré les supplications de Ted, Claire au volant du corbillard qui lui sert de voiture, se dirige vers le champ situé à l'extérieur de Los Angeles et où Nate a été enterré selon ses dernières volontés. Le fantôme de Nate tente de la rassurer :

« Stop listening to the static (...) It just means that everything in the world is like this transmission, making its way across the dark. But everything - death, life, everything - it's all completely suffused with static. You know? But if you listen to the static too much it fucks you up ».

Le titre original de cet épisode fait référence aux ondes électro-statiques qui obstruent l'esprit bouleversé de Claire. « Arrête d'écouter les ondes, lui conseille Nate. Dans l'univers, tout n'est qu'ondes se déplaçant dans le noir. [...] Si tu prêtes attention à ces parasites, ça te détruit de l'intérieur ! ». Prise de panique, dans une obscurité presque totale, Claire reprend vite le volant du corbillard. Conduisant à vive allure, Claire heurte un obstacle. Avec cet accident, l'un des symboles de la série (le corbillard) est détruit et annonce la fin imminente de la saga.

C'est toujours en compagnie de Ted, que Claire s'apprête à quitter la série. Elle demeure toutefois ébahie par la bizarrerie de son union avec Ted, qui s'étonne de la voir sourire alors qu'ils partagent un moment d'intimité au lit : « C'est juste que je suis en train de déguster une salade de fruits avec un *golden boy* tout nu qui a voté pour George Bush ! », s'explique la jeune fille n'ayant rien perdu de son mordant malgré les

coups du sort vécus récemment. Plus tard, elle surenchérit dans la même veine en exhortant son compagnon à s'expatrier au Canada si jamais les entreprises bellicistes américaines en venaient à envahir l'Iran...

La suite de l'épisode montre par le principe d'accélération qui caractérise la clausule de la série, Claire s'apprêtant à partir à New York. Comme nous l'avons déjà analysé dans le chapitre réservé à la clausule, ce nouveau départ met Claire au centre de la famille par le nombre de possibles que porte encore son personnage. C'est certainement pour cette raison, que la conclusion de cet épisode (et, par la même occasion, de la série) sera centrée sur la cadette des enfants Fisher.

Partis d'une simple figure d'adolescente, les scénaristes ont réussi à développer un personnage riche, complexe, capable d'affronter tous les rebondissements que lui réserve la *fabula*. En centrant l'épilogue sur la figure de Claire, les scénaristes exprimeraient-ils leur regret de ne pas avoir développé plus tôt certains embranchements relatifs à la jeune fille ? Une chose est certaine, Claire, par son jeune âge et les promesses qu'elle porte aurait pu faire l'objet d'un véritable *spin-off*, une série inspirée de Six Feet Under, et où la cadette serait le personnage central. Car c'est surtout un personnage auquel les scénaristes auront su éviter des choix de longue durée. Claire représente le personnage dont le devenir a été le mieux maîtrisé par les auteurs de la série, qui ont œuvré par des développements ponctuels. C'est pourquoi nous ne retrouvons que très peu de rattrapages d'information la concernant. Si certains *fanfictions* ont parié sur le devenir de Claire, la suite de ses aventures, en dépit de ce que décrit brièvement l'épilogue, reste ouverte, comme une invitation à l'écriture.

FEDERICO : DE FISHER & SONS

À FISHER & DIAZ

« Where you from? Like in where my parents were born? San Lorenzo, Puerto Rico. Where you from as in what gang I belong to? I'll tell you what gang I belong to;the gang that's gonna help you bury your friend. The gang that's gonna be there for you and your cholos for when every other fucking home doesn't wanna deal with your tired ass bullshit. Your friend is dead man, now do you want me to help you or do you want to just go heads up?[107] »

Federico, à l'épisode 104

Saison 1 : Rico à l'épreuve des Fisher

Au cours d'un entretien inclus dans l'édition du coffret de l'intégrale *Six Feet Under*, Alan Ball, le producteur de la série revient sur le parcours du comédien Freddy Rodriguez pour qui le rôle de Federico Diaz ou « Rico » a été créé sur mesure. Le comédien et le producteur avaient déjà collaboré sur un autre projet, une série télévisée

[107] Trad. « D'où je viens ? Genre où sont nés mes parents ? San Lorenzo, Puerto Rico. D'où je viens genre à quel gang j'appartiens ? Je viens du gang qui va enterrer vos amis, qui va prendre en charge vos « cholos » quand aucune maison funéraire n'en voudra. Votre ami est mort. Alors dites-moi, vous voulez que je vous aide ou vous voulez juste vous prendre la tête ? »

de 13 épisodes intitulée *Oh, Grow up* (diffusée en France sous le titre *Père malgré tout* sur la chaîne Comédie). Et pourtant, les enjeux narratifs dont est porteur Rico au cours du pilote restent à creuser. Il est présenté comme l'employé depuis plusieurs années déjà comme en témoigne la familiarité de Nate à son égard. Dave dira même que c'est un thanatopracteur très doué. En ce début de série, Rico est peut-être le personnage qui semble le plus affecté par la mort de Nathanael Fisher. Il partage le quotidien des Fisher comme s'il faisait partie de la famille, mais Rico n'en demeure pas moins un simple employé ; un paradoxe qui donne naissance à une dynamique étrange.

Au bénéfice de ce rôle sur mesure, les auteurs dotent Rico d'une famille : Vanessa sa femme et d'un petit garçon Rico. En outre, et selon un schéma classique pour un épisode pilote, Vanessa est annoncée d'emblée comme étant enceinte, nous promettant une naissance qui nous introduira peut-être dans le foyer des Diaz. Comme dans le couple Dave/Keith, Rico représente une tranche bien précise du public américain : les *latinos*. D'ailleurs les scénaristes lui donnent souvent la parole en espagnol. La question de la communauté apparaît dans la trame du récit à deux niveaux. Le premier est professionnel. Rico sait gérer la situation qu'occasionnent les clients *latinos :* il connaît les us et les coutumes de sa communauté. Le second niveau est représenté par sa famille et leur mode de vie. Nous verrons ainsi comment Vanessa et les enfants contribuent à donner son identité au personnage et permettent l'identification de tout un segment de spectateurs à cette famille hispanique.

Ce schéma est perturbé dès le troisième épisode par une série de coups de fil mystérieux que Rico reçoit. Prétextant à plusieurs reprises des malaises de sa femme enceinte, Rico en profite pour quitter la maison funéraire. Les spectateurs ne peuvent que croire à une relation adultère qu'entretient le jeune homme en cachette. Le mystère sera vite percé par la maladresse de Vanessa, une maladresse due au manque de coordination avec son mari. Elle ne pouvait en effet savoir que Rico avait donné comme excuse son échographie pour partir la veille. Surprise, elle dit que sa dernière visite chez le médecin remonte à plusieurs jours, puis tente de se rattraper. Nate, par ce simple coup de fil semble avoir compris la raison des disparitions mystérieuses de son employé. Confronté, Rico avoue une entrevue secrète avec M. Gilardi, le représentant de Kroehner. Rico fait des missions de restauration de cadavres en *freelance* dans la société qui essaie d'acquérir l'entreprise familiale des Fisher. L'épisode 104 lui donne pourtant l'occasion de prouver aux Fisher qu'il leur est indispensable en servant de

médiateur entre eux et une *famille* latino dont le fils vient de décéder.

La mort de Viveca St John, une comédienne de charme est l'occasion pour Rico d'évoquer sa belle sœur qui fait des figurations dans le cinéma. Cette évocation en apparence anodine est en quelque sorte une promesse d'un développement futur que les scénaristes consacreront à la famille de Rico chez qui nous nous introduisons pour la première fois. Toutefois, c'est encore autour de son travail qu'ils choisissent de centrer le personnage. Ses ambitions professionnelles causent une dispute avec Nate et expliquent bien pourquoi Rico cherche à se trouver un poste chez les concurrents de ses actuels employés « Ce ne sera jamais Fisher & Fils & Diaz... », lance-t-il innocemment à l'attention de Nate. Par ce conflit entre les Fisher et Rico, les scénaristes semblent vouloir montrer les différences entre les deux tranches de la société.

C'est d'ailleurs chez Kroehner que le thanatopracteur talentueux érigera sa « Chapelle Sixtine ». Il s'agit en effet de la restauration du crâne de Chloe Yorkin, décédée en heurtant de plein fouet un feu tricolore, la tête dépassant du toit ouvrant de la limousine où elle célébrait avec des amies son divorce. Grisé par le succès de sa restauration, Rico démissionne à la fin du même épisode. Sa démission entraîne logiquement sa disparition pendant environ deux épisodes.

Entretemps, les Fisher embauchent une jeune femme, Angela pour remplacer leur employé. Sans jouer un véritable rôle narratif, le personnage émancipé voire dévergondé qu'est Angela est en parfait décalage avec les membres de la famille Fisher, très réservés. Ses tenues indécentes lui valent quelques remarques de la part du sévère Dave mais c'est finalement Nate, pourtant très détendu d'habitude, qui reproche à la jeune femme de passer des coups de téléphone personnels autours de thèmes intimes, voire même explicites pendant qu'elle œuvre à restaurer un corps. Cette attitude va selon les Fisher à l'encontre de l'étique que requiert ce travail. Ruth, ne supportant pas du tout la présence de la nouvelle recrue, demande à ses fils de licencier Angela, ce que Dave fait avec plaisir. Angela avait soulevé en effet quelques minutes plus tôt la question de l'homosexualité du jeune homme, et Dave qui n'a pas encore fait son *coming out*, n'apprécie pas l'indiscrétion de son employée. Son départ coïncide sans surprise avec le retour de Rico dans la maison funéraire, déçu par sa

brève expérience chez Kroehner.

Pour son retour au bercail, Rico a droit à une tâche pour le moins ardue : restaurer le corps d'un bébé mort à peine né... *Six Feet Under* aborde donc avec le tact qui lui est propre (on ne voit ainsi jamais le visage du petit être) un sujet particulièrement douloureux : la perte d'un enfant en bas âge. Ce décès est d'autant plus significatif que Vanessa est enceinte ce qui explique l'angoisse de Rico. Pour la première fois depuis le début de la série, nous entrons dans la demeure des Diaz. Une fois de plus, Vanessa parle de sa sœur qui a trouvé un rôle dans le nouveau film de Nicolas Cage. Ces propos préparent visiblement le terrain à l'entrée du personnage d'Angelica dans le récit. A la fin de ce même épisode, alors que la série a mis en scène jusque-là des décès successifs, une naissance est montrée, celle d'Augusto, le second enfant de Rico. L'accouchement se passe non sans le suspense habituel à la série, puisque le nourrisson refuse de respirer pendant les minutes qui suivent sa naissance.

Par la naissance de son fils, Rico franchit une étape importante dans la série. En plus d'être l'employé des Fisher, il est mari et père et ses histoires de famille font désormais partie du récit que développe progressivement la série. Les scénaristes ont même l'audace de confronter les deux univers symboliques de la vie et de la mort en montrant le jeune père garder Augusto sur son lieu de travail, au sous-sol, dans la salle pourtant réservée à l'embaumement des cadavres. Le plus beau moment de cette rencontre de l'univers professionnel et de la vie familiale de Rico est sans doute le baptême d'Augusto, sur lequel les scénaristes terminent cette première saison. Alors que la saison a commencé par le décès de Nathanael Fisher, elle se termine sur un baptême. La métaphore de la relance narrative est sous-jacente à la cérémonie. La vie continue semblent vouloir dire les auteurs de la série. Et pour cela, ils ont besoin de « meubler » le récit de personnages et Rico est un des personnages que le récit mettra à profit.

Toutefois, avec le baptême d'Augusto, les scénaristes ratent une occasion en or, sans doute pour des raisons de production empêchant les metteurs en scène d'embaucher un nouveau comédien en cours de saison, d'introduire Angelica, qui avait pourtant été évoquée à plusieurs reprise au cours de la première saison. Il faudra donc attendre le début de la deuxième saison pour qu'apparaisse pour la première fois

la sœur de Vanessa.

Elle est introduite par un mécanisme familier aux scénaristes et connu des spectateurs : la mort comme mécanisme de relance. Ainsi, au prologue de cet épisode 201 décède d'une overdose une comédienne Rebecca Milford. Et c'est justement Angelica qui a l'initiative d'organiser les funérailles de la jeune fille dans la maison funéraire où travaille son beau-frère. Ainsi introduite en force, Angelica porte en elle la promesse d'un développement narratif qui l'inclurait dans la vie de Rico.

Saison 2 : Rico, Vanessa et les autres

Sa famille s'étant agrandie avec la naissance d'Augusto, Rico cherche une demeure plus spacieuse. Celle qu'il trouve et qui convient aux besoins de sa famille est plus chère qu'il ne l'imaginait. Rico requiert alors un prêt auprès de ses employeurs afin de compléter le premier versement. Dave et Nate, afin de répondre à Rico doivent vérifier l'état des finances de la maison funéraire. A la fin de l'épisode, la demande de prêt faite par Rico est oubliée, Nate et Dave ont préféré investir dans une vitrine d'exposition, espérant augmenter leur chiffre d'affaires. Pourtant pour Rico l'urgence est dans l'acquision d'une nouvelle maison. Vanessa prend l'initiative d'emprunter la somme manquante à sa sœur que les scénaristes ont bien pris le soin d'introduire à l'épisode précédent, ce qui ne plait guère à thanatopracteur. Les raisons de la colère de Rico sont doubles. Certes, il se sent blessé dans son amour-propre de latino de ne pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Mais, ce prêt sous-entend d'autres qu'aurait accordé Angelica à la famille de sa sœur. Rico, craindrait-il par là même l'intrusion de sa belle-sœur dans leur vie de famille ? En outre, les scénaristes introduisent le personnage de Ramon, cousin de Rico, expert en travaux d'intérieur, qui inspecte la nouvelle maison que viennent de Rico et Vanessa. Ramon et Angelica enrichissent le personnage de Rico en l'ancrant davantage dans la problématique communautaire.

Parallèlement à ses problèmes de famille, Rico interagit avec les Fisher faisant preuve d'incompréhension à l'égard des préférences homosexuelles de Dave, et dispensant des conseils à Nate quant à la vie du couple. Ainsi, le jeune hispanique,

marié malgré son jeune âge depuis des années, conseille à l'aîné des Fisher de bien profiter de ses premières années avec Brenda. Cette conversation coïncide avec les difficultés qu'a Nate dans son couple face à une Brenda qui refuse de lui faire l'amour depuis le début de la saison.

Malgré le professionnalisme dont il a toujours fait preuve jusqu'à maintenant et la qualité de ses restaurations, Rico subit son premier échec de restauration d'un corps dont la série nous fait part. Il s'agit du corps de Emily Previn, « la femme invisible » (épisode 205) et dont le corps est en décomposition avancée. La quinquagénaire est morte dans la plus totale des solitudes et découverte plusieurs mois plus tard. En cette deuxième saison, le personnage de Rico évolue alternativement entre son milieu professionnel et les soucis de son ménage. Ainsi, dès l'épisode, sont imaginés par les scénaristes de sérieux dégâts des eaux dans le nouveau logement des Diaz.

C'est l'occasion choisie par eux pour réintroduire Ramon, le cousin de Rico qui sera chargé de faire les travaux nécessaires pour arrêter le sinistre. Malgré la bonne volonté de Ramon, les travaux n'avancent guère. Rico soupçonne alors Vanessa de le tromper avec son cousin pendant ses heures de travail. Il est loin d'imaginer la véritable raison du retard des travaux. Une hilarante scène d'espionnage menée par Rico afin de débusquer Ramon se termine de façon pour le moins inattendue : il surprend en effet son cousin Ramon en train de faire l'amour à un homme ! Rico, qui s'est toujours senti mal à l'aise concernant l'homosexualité de Dave, ne se contrôle plus. Il accumule les insultes homophobes. Le voilà sans maitre d'œuvre pour les travaux de sa maison, subissant les plaintes répétées de Vanessa qui ne comprend les véritables motifs pour lesquels son mai a licencié Ramon avant la fin des travaux. Rico finira par révéler à sa femme l'homosexualité de Ramon sans soupçonner que celle-ci pourrait éventer le secret. A la fin du même épisode, Ramon, chassé par sa femme qui a appris ses aventures homosexuelles, s'en prend à Rico qu'il accuse de lui avoir gâché la vie.

Cet épisode confirme donc d'une part l'homophobie de Rico et de l'autre montre le système imbriqué que forme la famille hispanique. Si cet épisode est celui de la dernière apparition du personnage de Ramon, il montre l'enjeu narratif que pourront avoir des personnages de la famille de Rico ou de Vanessa, notamment

Angelica, qui après avoir été brièvement présentée peut faire son apparition dès que le besoin des scénaristes de renforcer le scénario familial des Diaz se manifestera. Le scénario met en réserve les possibles que peuvent générer les membres de la famille élargie de Rico avec, la promesse des les réactiver quand ce sera nécessaire.

Si, jusque-là Vanessa est apparue quelques fois aux côtés de son mari, dans le prologue de l'épisode 211, elle nous introduit sur son lieu de travail : une maison de retraite. Madame Diaz sera-t-elle impliquée dans un quelconque décès ? se demande le spectateur, avant que Edith Kirky, une des résidentes de la maison de retraite succombe d'une façon mystérieuse, inexpliquée. La mort de cette résidente est l'occasion pour Rico de faire remarquer aux Fisher qu'il participe à leur chiffre d'affaires puisque c'est grâce à Vanessa que le corps de la défunte arrive chez les Fisher, et relance la question portant sur son ambition de devenir associé. Rico découvre en entamant sa séance d'embaumement une saucisse enfoncée dans le larynx de la défunte. La police prévenue enquête et parmi les deux suspectes figure Vanessa. La femme de Rico passe la nuit entière en garde à vue, avant d'être licenciée pour faute grave. Pour la première fois dans la série, un personnage connu des spectateurs est impliqué dans les décès que relate le prologue funéraire sans être de la famille de la victime. Le même procédé, comme nous l'avons vu a permis à l'épisode 105, de mettre en place la mort d'Anthony Finelli, le frère de Gabe et reviendra régulièrement dans la continuité narrative. Toutefois, le décès de Mme Kirky ne touche pas affectivement Vanessa ; il compromet son emploi et pourrait l'entrainer dans des rebondissements judiciaires. Mis à part la garde à vue de Mme Diaz, le scénario d'un développement judiciaire est vite écarté, ce qui est regrettable. Il aurait pu être pour les scénaristes en effet, l'occasion de faire un clin d'œil aux séries judiciaires. Mais le malheur de Diaz sera de courte durée.

Afin d'accélérer l'introduction de Rico au capital de l'entreprise funéraire, les scénaristes imaginent pour les Diaz un gros héritage. En effet, dans le prologue de l'épisode 212, Leticia Perfecta Perez, décède, vraisemblablement de vieillesse chez un coiffeur. Le décès de Mme Perez, « mamie de cœur » de Rico, touche ce dernier à plus d'un titre. La mort de « *abuelita* » rappelle à Rico le décès de son propre père. Par une habile paralipse, les scénaristes nous apprennent que c'est en découvrant le travail réalisé par Nathaniel Fisher sur son propre père (défiguré à la suite d'une importante chute) que Rico a trouvé sa vocation : devenir thanatopracteur. Sa formation, il la doit

en effet à M. Fisher père qui a encadré et payé les études du jeune homme. D'autre part, cette mort participe d'une accélération narrative en résolvant comme par magie les difficultés financière de la famille Diaz. C'est avec surprise que Rico et Vanessa, convoqués chez un notaire, découvrent à l'issue de la lecture du testament de leur voisine que celle-ci leur lègue la modique somme de 149 000 euros. Rico profite de cet héritage pour acquérir 25% de parts de l'entreprise familiale qui deviendra en cette fin de saison deux Fisher & Diaz.

Saison 3 : Chroniques d'une séparation annoncée

Après l'ellipse de plusieurs mois qui caractérise le début de la troisième saison, nous apprenons que Rico (nouvel associé au capital de la maison funéraire) a obtenu sn diplôme de directeur funéraire. Rico semble décidé à mener à bien sa carrière au sein de l'entreprise où il n'était que simple apprenti puis employé. La tuerie qui se passe dans une entreprise faisant quatre victimes permettra à Rico de mener seul sa première entrevue avec un parent de victime, en l'occurrence, la veuve de M. Milne, le directeur de l'entreprise où un jeune employé Daniel Showalter tire à la mitraillette avant de se donner la mort. Ce que montrent les scénaristes c'est que Rico a encore beaucoup à apprendre s'il veut occuper les responsabilités qu'il souhaite et que lui dictent sa nouvelle position d'associé. Si le thanatopracteur tente de montrer qu'il n'est pas d'accord que feu Messieurs Milne et Showalter, en l'occurrence le tueur et sa victime, soient enterrés par les bons soins de Fisher& Sons, Dave le sermonne : « Fisher et Fils n'a jamais refusé personne. Et Fisher et Diaz, ne refusera personne ».

Ces différends ne durent que le temps de cet épisode 302. Puis, progressivement, Rico se sent de plus en plus à l'aise dans les entrevues avec les familles et les proches des décédés, même s'il continue de restaurer et d'embaumer des corps, au sous-sol dans l'intimité de la salle de préparation mortuaire. Rappelons que c'est aussi la période où Claire s'implique dans le fonctionnement de la maison funéraire en proposant ses services de coursier. Quand elle arrête son « job » pour se consacrer à l'école de Beaux-arts où elle a été admise, Claire laisse un poste vacant qu'aucun des trois associés n'arrive (ou ne veut occuper). Rico propose alors

d’engager un stagiaire, ce sera le personnage d’Arthur, qui restera au service de la maison funéraire, nourri et logé une chambre de la maison familiale. Nous reviendrons sur ce personnage ainsi que sa fonction narrative dans l’entreprise et la vie de Ruth Fisher dans le chapitre consacré au « Cycle des amants de Ruth ».

A l’épisode 306, profitant de la marge de manœuvre que l’ellipse liminaire de cette saison leur permettait, les scénaristes nous font comprendre que Vanessa a perdu sa mère il y a quelques mois. Ce décès aurait pu figurer dans la liste de ceux que met en scène chaque épisode et aurait permis de développer davantage le personnage de Rico en le dotant d’une nouvelle pléiade de personnages proches. Toutefois, il semblerait que les auteurs de la série ont fait un choix « de dernière minute », un choix que rien dans la trame du récit ne laissait prévoir. En élidant le passé proche de quelques mois, ils introduisent ce décès sans le justifier et insistent sur les effets de la mort d’un proche, le deuil que porte la famille, plus que sur les circonstances qui ont coûté la vie à cet être cher. Ce décès mettra en effet en avant le personnage de Vanessa qui déclare à Nate sur un ton anodin : « Parfois, je me sens tellement fatiguée que j’ai envie de pleurer ». Vanessa couverait-elle une dépression ? Effectivement, c’est la direction que les auteurs de la série vont donner à leur récit.

Vanessa, de plus en plus dépressive, sombre dans l’inaction, souffre d’une baisse de libido, ce qui inquiète son mari Rico. « Tu ne souris plus, tu ne rigoles plus, lance-t-il à sa femme. Tu n'es plus toi-même. Tu deviens comme les Fisher ! ». Une attaque qui semble faire particulièrement mal à la jeune femme. Car depuis le début de la série, les scénaristes semblent avoir construit le modèle familial des Diaz en opposition à celui des Fisher. Alors que la famille de Rico est un modèle dynamique, ou chacun pense ce qu’il dit sans réserve, les Fisher semblent emmurés dans un mutisme qui cache leurs véritables pensées intérieures.

Sans chercher à justifier ses états d’âme, Vanessa exprime ses sentiments: « Je ne reverrai plus jamais ma mère. Ça se comprend ! Je suis normale ». C’est certainement une des rares fois, où à la télévision, le récit ne se focalise pas sur la personne malade mais sur son entourage. Ce nouvel embranchement est une formidable occasion pour les scénaristes de montrer aux spectateurs comment se déroule la vie privée de Rico. Vanessa, dépressive, ne s’occupe plus de leur maison qui devient vite dans un énorme désordre. Mais l’alarme viendra de l’école de Julio

qui prévient le père de l'élève que son fils a des poux. Rico décide de reprendre le choses en main, et emmène Vanessa consulter. Toutefois, l'effet des antidépresseurs se fait attendre, ce qui accentue le malaise de son mari. Rappelons que le prologue de cet épisode 308 a été pour les scénaristes l'occasion de mettre en scène le suicide d'une femme dépressive, abandonnée par son mari, Mme Bloch. Selon une double interprétation très conforme à l'implicite que met en place souvent la trame de *Six Feet Under*, l'entretien de Nate et de Rico avec l'ex-conjoint de Mme Bloch qui s'est donc suicidée deux semaines après leur séparation, l'entretien les renvoie à leurs propres problèmes domestiques : « Vous n'avez pas à culpabiliser », assure Nate à son interlocuteur (comme lui-même estime ne pas avoir à se reprocher de vouloir quitter Lisa) tandis que Rico l'interroge sur la dépression dont souffrait sa femme avant de passer à l'acte. « Elle prenait des médicaments ? », demande-t-il en écho au propre traitement de Vanessa.

De son côté, Vanessa pratique l'automédication, qui s'avère être efficace, puisque la jeune femme déborde d'énergie. Elle s'inscrit à un cours de danse, et entraine son mari dans une activité physique intense compense la réduction de son traitement qu'elle confond avec un rétablissement. Pendant un cours de danse à l'épisode 310, la jeune femme est prise d'un malaise qui l'oblige à consulter une nouvelle fois. Sa nouvelle psychiatre, après lui avoir fait remarquer les interactions qu'avaient tous les médicaments qu'elle prenait, réduit son traitement à un antidépresseur. Vanessa doit s'armer de patience pour vaincre sa dépression. C'est ce moment de vulnérabilité de Vanessa et de son couple, que choisissent les scénaristes pour réintégrer Angelica.

La sœur n'est visiblement pas touchée par la mort de sa mère et entraîne Vanessa dans des achats d'électroménagers (nouveau frigo, écran plat géant, etc.) sans l'accord de Rico. L'intrusion d'Angelica est d'autant plus dangereuse pour le couple et pour la suite du récit que celle-ci, à la recherche d'un appartement, pose bagages chez sa sœur. Rico confie à David ne plus supporter que l'envahissante Angelica s'insinue en permanence entre lui et Vanessa : « J'ai une femme à deux têtes ! », se plaint-il. Angelica jouant la provocation apparaît habillée d'un t-shirt emprunté à son beau-frère et qui porte la mention « Fisher & Sons », un clin d'œil avilissant à la période où Rico était encore un simple employé ?

La présence d'Angelica, ajoutée à la dépression de Vanessa, font que Rico va tout seul à au cours de danse. Cet ultime épisode de la troisième saison est celui de tous les dangers pour un couple qui bat déjà de l'aile. Rico se laisse entraîner dans un cabaret, où la jeune strip-teaseuse d'origine latino elle aussi, approche le jeune homme amoureusement. Le personnage de Rico a indéniablement évolué depuis le début de la série. Le « choix » que viennent de lui imposer les scénaristes sera-t-il une simple passade. Ou bien, Sophia la jeune strip-teaseuse aura-t-elle comme mission de détruire un couple qui ne tient presque plus ?

Saison 4 : *Rico sans Vanessa*

Plein de repentir, Rico s'efforce de redevenir en ce début de saison quatre un mari modèle. Et Vanessa prend l'initiative de dire à sa sœur qu'elle ne peut plus l'héberger. Rico, en bon catholique va même se confesser chez un prêtre. Mais, sur le chemin du retour, il passe devant le bar où il a rencontré Sophia et voit la jeune femme en pleine discussion sur le trottoir. Nous le retrouverons à l'épisode suivant chez la jeune femme, mère célibataire et danseuse par nécessité. Aussi incroyable que cela puisse paraître, Rico entretient une relation plus que platonique avec la jeune femme, la couvrant de cadeaux et de produits de première nécessité pour sa petite fille Nicole. Le soir, dînant avec sa femme et ses enfants, Rico paraît très distrait. Et Vanessa, dont la dépression a disparu sans laisser de trace, ne peut s'empêcher de faire remarquer à son mari qu'il ne l'écoute même pas.

De son côté, Sophia joue la carte du chantage affectif, et n'hésite pas à appeler Rico pour lui demander de passer chez elle ou encore de ramener le dîner. A l'épisode 403, elle va même jusqu'à demander de l'argent à son protecteur. Sophia souffre semble-t-il d'une maladie de peau due à ses implants mammaires et l'opération chirurgicale qu'elle doit subir est onéreuse. Plein de bons sentiments, Rico ne refuse rien à la jeune femme. Les scénaristes, pour illustrer la bonne volonté du jeune homme montrent une scène métaphorique où Rico est représenté comme le Christ, sous les yeux d'une Vanessa aux allures de la Vierge Marie. Quant à Sophia, comme Marie Madeleine, lave les pieds de son protecteur et les caresse de sa belle chevelure. Si Rico

semble vivre dans une sphère supérieure en sublimant ses sentiments, les spectateurs se doutent que ce choix narratif ne sera pas sans conséquences sur le couple qui a connu des difficultés au cours de la saison précédente. L'audace de Sophia la conduit à rendre visite à Rico sur son lieu de travail. Elle y croise Ruth et ment en disant être l'amie de Vanessa. Dans la salle de préparation funéraire, Sophia, sans doute sous l'effet de la drogue enlace Rico amoureusement sous les yeux incrédules de Nate. Les scénaristes ouvrent par cette visite inappropriée une première brèche qui pourrait conduire la femme de Rico vers la vérité que lui cache son mari. Une autre maladresse du jeune homme intrigue Vanessa : Rico se trompe de numéro de téléphone et laisse un message destiné à Sophia sur la boîte vocale de Vanessa. Fort heureusement, le message est anodin, Rico dit ne pas pouvoir être disponible le lendemain soir, et Vanessa croit qu'elle pourra éviter ainsi le dîner d'anniversaire de Dave prévu justement le lendemain soir.

C'est sans doute pour retarder le moment de vérité, que les scénaristes laissent Vanessa dans le flou. Et c'est donc au cours du dîner d'anniversaire que Ruth, sans doute par politesse, raconte à Vanessa la visite de sa supposée amie, Sophia. De retour chez eux, Rico explique à sa femme qu'il s'agit d'une mère célibataire qui se trouve dans une situation financière délicate. Et quand Vanessa lui reproche de s'occuper d'étrangers (tels que cette mystérieuse « Sophia ») plutôt que de sa propre femme (dans le besoin surtout affectif), Rico s'en sort drôlement bien en répliquant : « Parfois, tendre la main à des gens qui connaissent une situation pire que la sienne aide à relativiser... ». Paradoxalement, Rico est sincère. Le moment de vérité est encore une fois retardé.

Afin de prouver sa sincérité à sa femme, Rico se sépare de Sophia. Toutefois, Vanessa qui a suivi son mari et qui peut enfin mettre ce prénom sur un visage et surtout un corps ne peut croire, malgré toutes les explications que lui donne Rico qu'il n'était qu'un simple bienfaiteur. Renvoyé de sa propre maison, Rico donne raison à sa femme en se dirigeant chez Sophia où il passe la nuit, non sans avoir fait l'amour avec la jeune strip-teaseuse. Le lendemain, Rico rentre chez lui, et reconnaît avoir couché avec Sophia. Il accuse Vanessa de l'y avoir poussé alors que pendant de longues semaines il n'en a pas eu la moindre intention. La rupture semble définitive. Sophia, refuse elle aussi de l'accueillir. Sans doute n'est-il qu'un de ses « bienfaiteurs ». Finalement, c'est dans le sous-sol des Fisher, sur le brancard qui sert à transporter les

cadavres que Rico passe plusieurs nuits. Deux épisodes plus tard, Vanessa cède devant les prières de Rico, et lui permet de voir Julio et Augusto quelques heures par jour. En fait, Vanessa profite de la présence de son mari pour le prendre à son propre jeu. C'est ainsi qu'elle se présente à lui maquillée, les cheveux défrisés et la ligne parfaite. Sous le charme, Rico la complimente. La sonnerie de la maison interrompt ses paroles. Vanessa lui dit vouloir profiter de sa présence auprès des enfants pour sortir. Elle attend en effet « quelqu'un ». C'est par un ancien copain du lycée qu'elle a remplacé Rico.

En cette fin de saison quatre, Rico emménage légitimement et au su de tous chez les Fisher : Ruth l'a surpris en train de préparer sa couche dans le sous-sol et le prend en affection. Plus que l'associé, Rico devient un résident de la famille Fisher, présent lors des repas et des soirées. Une interaction qui remplace narrativement sa vie de famille, que les scénaristes mettent de côté pour le moment. Mais il est clair que Rico ne peut se résoudre à accepter de vivre sans la femme de sa vie, Vanessa. En termes de possibles narratifs, les scénaristes semblent devant un point nodal. Il s'agit pour eux de choisir ce qu'il adviendra du couple à a saison suivante.

Saison 5 : Tout est bien qui finit bien

Le *season premiere* de cette ultime saison présente Rico en face de l'ordinateur du bureau de la maison funéraire. Dans sa volonté de tourner définitivement la page de sa vie de couple avec Vanessa, et alors qu'il habite toujours chez les Fisher, on apprend que Rico s'est inscrit sur *match.com* (un célèbre site de rencontre sur la toile, l'équivalent de *meetic* en France). Ce début de saison offre une occasion en or aux scénaristes d'exploiter le côté séducteur de Rico jusque-là toujours présenté comme l'image du mari et du père idéal. Le prologue de cet épisode s'inscrit d'ailleurs dans la même perspective. Les scénaristes racontent comment Andrea Kuhn, décide de dire la vérité de ses sentiments à chacun de ses proches : sa sœur, son père et surtout son mari. Le mari justement, ne peut accepter les propos de sa femme, et avec un accès de colère, il la fait tomber sur une pointe métallique décorative. Andrea Kuhn décède immédiatement. Lors de l'entretien avec la sœur d'Andrea Kuhn, Rico émet ce

commentaire : « C'est d'autant plus cruel quand la personne commençait justement à reconstruire sa vie ». Cette remarque fait bien entendu écho à la propre situation de Rico, contraint de démarrer une nouvelle vie après que Vanessa ait refusé de lui pardonner ses écarts de conduite avec la strip-teaseuse Sophia. Toutefois, le fait que Rico continue de vivre chez les Fisher laisse entendre que la situation est provisoire. Les scénaristes seraient-ils en train de préparer une nouvelle voie à leur personnage ? Deux options se posent en effet. Soit Rico va se mettre à la recherche d'une nouvelle conquête (un nouveau personnage à développer). Soit son couple va se reformer, et la gageure pour les scénaristes est de trouver l'élément qui déclenchera la réconciliation entre Rico et sa femme.

Grâce au célèbre site de rencontre, Rico fait la connaissance de Shanon Kinney, jeune assistante dentaire. L'amourette qui les lie et qui s'étend sur les deux premiers épisodes de la cinquième saison se termine par un échec. Rico appelle Shanon plusieurs fois, en vain. Inquiet, et n'ayant pas compris que la jeune femme l'éconduisait de la sorte, Rico va sonner chez elle. Son inquiétude allant croissante, il demande au concierge de la copropriété où habite la jeune assistante dentaire les clefs pour s'introduire chez elle. Pour avoir travaillé pendant des années à embaumés des cadavres, Rico semble voir le danger partout. Il appelle même Vanessa, et s'excuse de ne pouvoir garder les enfants l'après-midi parce que Shanon a disparu mystérieusement. Rico s'introduit grâce à la clef du concierge, et découvre la jeune femme en train de boire son café chez elle. « *I thought you'd take a hint*[108] », lui dit-elle.

La seconde aventure amoureuse que Rico va vivre pendant cette ultime saison se passe loin de Los Angeles, au cours d'un congrès réunissant les directeurs de maisons funéraires. Les scénaristes ressortent avec brio, un personnage oublié depuis la première saison, Angela, la jeune femme qui avait remplacé Rico pendant qu'il travaillait chez Kroehner, les concurrents des Fisher. L'intérêt de cet épisode réside surtout dans la capacité d'anticipation qu'attribuent les scénaristes aux spectateurs qui connaissent l'un et l'autre des personnages alors que Rico et Angela ne se sont jamais croisés. C'est la jeune femme, qui approche Rico quand elle découvre qu'il représente Fisher& Diaz. « C'était Fisher & sons de mon temps. » dit-elle malicieusement. Rico

[108] Trad. « Je pensais que tu allais comprendre ».

et la jeune femme se retrouvent pour une nuit d'amour une chambre d'hôtel. Mais l'apparition de Angela n'aura été que ponctuelle. La jeune femme dit à Rico qu'elle est fiancée et heureuse en ménage. Rico ne la verra plus.

De retour à Los Angeles, c'est une Vanessa inquiète du sort de la petite amie de Rico qui l'accueille. Le jeune homme n'hésite pas à mentir à sa femme. Il lui dit que Shanon avait succombé à un arrêt cardiaque. Après des mois de séparation, Rico et Vanessa se retrouvent de nouveau dans le même lit. La jeune femme essaie de réconforter Rico qu'elle croit déchiré par la douleur de la mort de sa petite amie. Mais au petit jour, elle lui demande de partir avant le réveil des enfants : sa présence risque en effet de perturber les enfants. Julio, l'aîné de Diaz, qui n'a bénéficié jusque-là d'aucun développement narratif propre, devient le centre d'intérêt de ses parents séparés qui reçoivent une plainte de l'école. Julio aurait frappé un camarade de classe. En réaction au mauvais comportement de Julio à l'école, Rico, souhaitant être impliqué davantage dans la vie de ses fils prend rendez-vous avec le proviseur. Il révèle, en affabulant un peu, la vie privée de Vanessa au cours des derniers mois et impute le mauvais comportement de Julio aux aventures de sa mère, désormais séparée. Le soir même Rico et Vanessa se disputent violemment. Vanessa ne veut plus que son mari approche sa famille.

Toutefois, à l'épisode 507, après le bref passage d'une fille au pair canadienne qui devait l'aider, Vanessa, débordée, propose à Rico de se réinstaller à la maison. Bien qu'il soit revenu à la demeure familiale, Rico n'a plus l'impression de figurer dans le cœur de Vanessa. Il semble revenu pour n'être qu'un père et se rend à l'évidence quant à l'altération des sentiments qu'éprouve Vanessa à son égard. La jeune femme semble être aux commandes de la famille, et profite de la présence de Rico auprès de ses enfants pour sortir se distraire, accompagnée de sa sœur, réapparue sans explication. Par l'incertitude quant au sort du couple que dégage la dynamique narrative entre Rico et sa femme, les scénaristes semblent opérer avec prudence. En n'arbitrant pas les choix clairement, ils se laissent une marge de manœuvre. Le couple se reformera-t-il ? ou bien Rico, incapable de supporter la nouvelle situation va-t-il décider de prendre une nouvelle voie, indépendante de celle de sa famille ? A la fin de l'épisode 508, sans doute pressés par la fin de la série qui approche, les scénaristes tranchent la question.

Rico et Vanessa ont une discussion sincère et très émouvante à l'issue de laquelle, Vanessa reconnaît être encore amoureuse de son mari et promet de faire tous les efforts nécessaires pour lui pardonner son infidélité et ressouder ainsi leur couple. Après avoir réglé la situation familiale de Rico, les scénaristes se penchent sur son devenir professionnel. Le jeune thanatopraticien émet en effet le souhait devant sa famille de diriger sa propre maison funéraire. Pour la réussite de son projet, il était indispensable que les auteurs de la série impliquent Vanessa dans la vie professionnelle de son mari.

L'occasion se présente après la mort de Nate à l'épisode 509. En effet, alors que les membres de la famille Fisher vivent leur deuil, engourdis, Rico fait découvrir à Vanessa dont il sollicite l'aide à l'avant-dernier épisode de la série, le fonctionnement d'une maison funéraire. Vanessa semble apprécier ce métier plus que son ancienne profession d'infirmière. Le couple envisage alors sérieusement de monter sa propre affaire et commence la recherche d'une maison funéraire à accueillir. Ils accompliront leur rêve dans le *season finale,* non sans difficulté. En effet, quand Rico émet son désir de vendre ses parts de la maison Fisher & Diaz, Dave l'invite à chercher un acquéreur pour ses parts. Rico dit enfin ce qu'il pense : « Personne ne va mettre 500000 dollars sur la table pour acheter 25% de cette affaire, crétin ! Si quelqu'un avait cette somme, il ouvrirait sa propre entreprise. Une petite boîte qu'il pourrait diriger comme il l'entend sans qu'une bande de connards coincés se mette sans arrêt en travers de son chemin ! ». Finalement, par une décision commune, Keith et Dave se proposent d'acquérir les parts de Rico, le libérant ainsi que sa famille du lien qu'il avait avec les Fisher. Comme pour le personnage de Claire, Rico était porteur de multiples possibles narratifs que seule la dernière saison commencera à envisager, sans assez les développer.

Parti d'un simple rôle d'employé, Rico aura acquis en maturité et en potentiel narratif. Le rôle de Vanessa et des enfants aura été de lui amener l'envergure indispensable à un rôle principal. Et petit à petit, Rico a gagné en autonomie narrative. Son histoire familiale a pris le dessus de son rôle de thanatopracteur jusqu'à lui conférer une véritable autonomie narrative. Rico est enfin prêt pour une aventure qui reste à écrire.

PARTIE IV : LES PERSONNAGES SECONDAIRES

LA SATURATION DU MONDE NARRATIF

RATTRAPAGE D'INFORMATIONS

ET PARALIPSE

« Ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait, et même quand nos parents nous trouvaient en train de lire et avaient l'air de sourire de notre émotion, fermant le livre, avec une indifférence affectée ou un ennui feint ; ces gens pour qui on avait haleté ou sangloté, on ne les verrait plus jamais, on ne saurait plus rien d'eux ».

Proust, préface de 1905 à sa traduction de *Sésame et les lys* de J. Ruskin, rééd. Actes Sud, 1988, p.24

Si nous avons choisi de consacrer une partie aux personnages secondaires après la question de l'autonomie et la hiérarchie narrative des personnages principaux, c'est parce que leur traitement narratif illustre deux principes spécifiques aux fictions progressives. On ne saurait étudier la narration indépendamment des fonctions narratives de personnages, et a fortiori des personnages secondaires. La grammaire du récit des formalistes russes et plus tard la narratologie structuraliste ont consacré pourtant diverses études aux personnages, les considérant comme fonctions avec Propp[109] ou comme actants avec Greimas[110], etc. Toutefois, dans le cas des fictions sérielles et feuilletonnesques, il semblerait que les personnages secondaires cessent d'être de simples fonctions au service des protagonistes du récit et acquièrent une fonction narrative certaine. Ils permettent de mieux cerner les mécanismes qui participent de l'expansion à l'infini de la syntaxe narrative, toujours avec la même contrainte qu'est l'ignorance par l'auteur de la fin de sa *fabula.* C'est donc grâce à l'introduction ou à la réapparition des personnages secondaires que les scénaristes de *Six Feet Under* opèrent des réaménagements ponctuels. Ceci leur permet non seulement d'aller de l'avant mais aussi de remédier aux contraintes spécifiques à l'écriture d'un récit non motivé par sa fin. En effet, les personnages secondaires interviennent pour résoudre d'une part les « crises narratives » auxquelles se trouve confronté le scénario, en agissant alors en véritables *deux ex machina,* et d'autre part pour « réparer » les contradictions que porte le récit, dans sa lettre, ou qu'il pourrait porter en puissance à la lumière des arbitrages narratifs qui suivront. Les personnages secondaires opèrent alors en comblant les vides de la *fabula,* en investissant certains éléments narratifs d'une fonction sémantique ou narrative. Il semblerait dès lors que la série recèle dans ses limbes une multitude de types et de profils de personnages, les gardant en réserve pour une utilisation postérieure, la gageure étant de ne pas nuire à l'unité ni à la cohérence de la f*abula* qui leur sert de support et à qui ils servent de catalyseurs.

De plus, les personnages secondaires illustrent un autre mécanisme qui, au lieu d'investir la suite de la fiction d'un choix narratif innovant situé dans la continuité chronologique du récit, revisite un ou plusieurs épisodes du passé laissés de côté

[109] V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, « Points », Paris, 1970
[110] A.- J. Greimas, *Sémantique structurale,* Larousse, Paris, 1966

comme recours ultimes. C'est ce que nous avons défini comme étant la paralipse qui permet le retour vers un épisode passé sous silence. L'objectif de cette anachronie étant le rattrapage d'information. Le récit semblerait alors avancer en comblant des brèches non pas sémiologiques par une « interaction coopérative » entre le lecteur et le récit comme le prônait Umberto Eco dans son analyse dans *Lector in fabula*[111], mais des brèches narratives par des analepses, vers les « trous » de la diégèse. Dans le cas des deux mécanismes brièvement décrits ci-dessus, les personnages secondaires participent de la « saturation de la syntaxe » et par conséquent renforcent sa dynamique d'expansion dont le moteur semble être les personnages principaux, conçus comme des « pions » ; « instruments textuels au service de l'intrigue »[112].

C'est donc autour des deux procédés de rattrapage d'information et d'expansion de la syntaxe narrative que nous organiserons ce dernier chapitre et de leurs fonctions dans la saturation progressive de la syntaxe narrative. Afin de mieux cerner la comparaison entre le rattrapage d'information et la paralipse nous analyserons le développement relatif à deux personnages ; Lisa Kimmel et George Sibley. Si le procédé est le même, en l'occurrence le rattrapage d'information, par l'introduction de personnages secondaires vierges de tout héritage narratif, l'enjeu est différent dans les deux cas. En effet, l'introduction de Lisa, sert surtout à inventer après coup le passé de Nate, période définie temporellement (depuis l'année de ses seize ans) et géographiquement, à Seattle, mais dont les détails restent flous. Quant à George, c'est libre de tout lien avec un membre de la famille Fisher qu'il apparaît. Son union avec Ruth toutefois s'avère être un choix que les auteurs de la série semblent vite regretter. Dans leur précipitation de l'ancrer davantage dans la *fabula*, les scénaristes le dotent d'un caractère pathologique, une dépression psychotique qu'il leur faudra justifier. C'est dans cette perspective que le développement du personnage de George dans le récit se trouve doublé de multiples retours vers son passé, par des épisodes et des incidents guère amorcés auparavant afin de justifier les accidents de parcours des scénaristes, accidents que sèment les arbitrages hâtifs. L'analyse de des différentes références à son passé « construit sur mesure » nous montrera un processus opposé à la logique narrative linéaire.

[111] U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, rééd. Le Livre de poche, 1985
[112] V. Jouve, *L'Effet- personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992, p.93

D’autre part, le personnage de Billy, par l’hésitation du scénario quant à son traitement, est un exemple type des procédés permettant l’expansion illimitée de la trame narrative. Enfin, nous tenterons une typologie des personnages secondaires établie sur le principe de retour des personnages. Nous choisirons pour cela d’analyser les personnages qui orbitent autour de Ruth. Car si le retour des personnages est commun aux cycles et aux séries, il est, dans le cas des feuilletons et des séries feuilletonesques intimement dépendant de la cohérence de la syntaxe narrative et surtout de la linéarité chronologique dont il est le principal moteur.

LISA OU L'INVENTION DU PASSE DE NATE

« Let's do this thing »

Nate, à l'épisode 501 de Six Feet Under quelques minutes avant son union matrimoniale avec Lisa

Apparue initialement à l'épisode 204 intitulée « *Bringing Mr Mossback home* », Lisa Kimmel, la colocataire de Nate à Seattle ne devait être qu'un personnage à apparition unique. Les propos des producteurs recueillis dans un entretien enregistré et édité avec le coffret de la saison 2 de la série confirment que c'est la sympathie déclenchée par la comédienne Lily Taylor qui a dicté leur choix de la faire revenir, un choix qui semblerait alors éloigné du « principe de retour des personnages » ou encore du procédé de rattrapage d'information visant à combler le récit lacunaire, par des références plus approfondies au passé de Nate dans la ville de Seattle, où il s'est donc installé l'année de ses seize ans, travaillant dans une coopérative alimentaire. Et pourtant, une lecture synoptique du scénario de la série nous montre que le retour de Lisa est un élément moteur du récit, un choix décisif pour la suite de la diégèse, plus qu'un caprice de producteurs, ou une louange énoncée par eux envers leur comédienne. Comme nous le verrons plus tard, la réapparition de Lisa semble être un

élément sinon annoncé par plusieurs indices et par plusieurs brèches laissés sciemment dans la trame du récit du séjour de Nate et de Claire à Seattle, du moins un élément portant en puissance un développement futur.

Ainsi, dans cet épisode, Nate doit ramener à Los Angeles le corps d'un vieil homme Harold Mossback, décédé dans un autocar de tourisme, au cours d'un séjour organisé à Seattle. Le schéma est classique : les morts (comme nous l'avons vu) interviennent souvent afin de « justifier » certains choix narratifs des scénaristes. Dans le cas de l'épisode 204, le déplacement à Seattle est un arbitrage dicté par plusieurs « nécessités » et, ramener le corps de Monsieur Mossback n'est qu'un alibi. En effet, dans le prologue de l'épisode, dans un car de touristes exclusivement du troisième âge qui visitent Seattle (loin d'être pourtant une ville touristique), l'accompagnatrice peine à réveiller M. Mossback avant de constater sa mort. Les enfants de M. Mossback s'adressent à la famille Fisher pour que soit pris en charge le rapatriement à Los Angeles du corps du défunt ainsi que ses funérailles. Toutefois, si le transport par avion semblait être le choix le plus rapide, il est vite écarté à la demande des enfants du mort à cause de sa phobie de son vivant des transports aériens. Dave propose le transport ferroviaire, option déclinée aussi parce que réservée selon la famille de M. Mossback aux marchandises et n'accorde pas au corps le respect qui doit lui être dû. Nate propose alors d'aller en avion à Seattle et de ramener le macchabée par la route, dans un camion frigorifique. Il propose par ailleurs à Claire de l'accompagner.

Un arbitrage inévitable et des conséquences prévisibles

Ce déplacement que Nate choisit de faire est selon ses dires un prétexte pour lui de rendre visite à ses amis. Pour les scénaristes, il s'agit aussi d'inventer et de montrer aux spectateurs qui en ignorent encore les détails, les lieux de la vie que menait Nate, vie qu'il ne cesse de regretter d'ailleurs au cours de la première saison, mais qui demeure mystérieuse pour les spectateurs. Or, la colocataire n'est citée ni nommée à aucun moment jusqu'à cet épisode, plus précisément au moment où Claire se demande où ils vont loger pendant la nuit. Pendant cette conversation, sur laquelle nous reviendrons, Nate demande à sa sœur de le laisser être « son frère et son ami ».

Toutefois, malgré cet élan de sincérité, et malgré les questions répétées et indiscrètes de Claire sur la nature de la relation qui le liait à sa colocataire, Nate refuse de donner le moindre détail. Si de prime abord sa discrétion garde le spectateur dans le flou quant au personnage de Lisa, son silence sur le sujet vaut aussi comme une prétérition, d'une relation intime probable qui les liait. D'ailleurs la principale raison pour la réintroduction du personnage de Lisa concerne le couple Nate/Brenda. En effet, le couple vit de multiples tensions à la veille du mariage. Le moment semble donc stratégique pour faire sortir des « limbes » de la série, la colocataire de Nate afin d'ouvrir de nouvelles voies narratives possibles à un couple dont les disputes commençait à reproduire les mêmes schémas narratifs risquant de lasser les spectateurs, et de conduire le récit vers une impasse, choix qui illustre ainsi le principe de diversification.

D'autre part, une urgence pour les scénaristes était aussi de créer des liens fraternels (et par conséquent d'enrichir), les récits possibles entre Nate et Claire. L'histoire de la famille veut que Nate soit parti alors que Claire était encore très jeune. De plus depuis le pilote, les deux personnages semblent évoluer dans des sphères adjacentes : Nate qui essaie tant bien que mal d'assumer sa position de directeur funéraire et Claire dont les mésaventures au lycée montrent son malaise existentiel et sa peine à trouver sa place dans la famille. Le grand frère est donc presque un inconnu pour la jeune adolescente qui vient de vivre un épisode traumatique qu'est le fratricide commis par son ancien petit ami Gabriel Dimas (épisode 109) suivi de divers délits commis par lui et par une bande de lycéens amis de Claire. Il s'agissait donc pour les scénaristes de recouper ces sphères jusque-là adjacentes. Cet enjeu du déplacement sera le point de départ d'une complicité fraternelle d'autant plus que les personnages de Nate et de Claire vont évoluer parallèlement à celle d'une autre fratrie Brenda/Billy, amants respectifs du frère et de la sœur.

La troisième raison est rattachée à ce que nous avons appelé un « possible narratif en puissance», en l'occurrence la maladie de Nate diagnostiquée « par hasard », latente pour le moment mais qui a ceci de particulier qu'elle peut faire retour à n'importe quel moment, en tout cas celui que les scénaristes jugerons opportun pour mettre Nate en danger afin de relancer le suspense de l'intrigue ou liquider le personnage, et à tous les possibles dont il était potentiellement porteur. Nate a jusque-là caché sa maladie à tous les membres de sa famille parce qu'il se sentait incapable

d'assumer la probabilité pour lui d'une mort imminente. Sur le plan de l'épisode, cet incident a une double conséquence. La première découle des conditions dans lesquelles Claire en prend connaissance. En effet, c'est sur le parking d'un fast-food, au volant de la camionnette que Nate est pris d'une crise impliquant vertiges et vomissements sous le regard inquiet et impuissant de Claire. La maladie de Nate, jusque-là silencieuse, en se manifestant, rapproche Claire de son frère. C'est par ailleurs sa frayeur devant sa mort possible qui sera mal interprétée par Lisa, confondant ses larmes de faiblesse avec une nostalgie de la vie qu'ils menaient à Seattle voire un aveu d'amour.

L'épisode de Seattle, en introduisant le personnage de Lisa Kimmel, ouvre plusieurs embranchements possibles et prévisibles pour tout spectateur averti. Deux pistes sont lancées à ce stade-là de la série. La première est énoncée par Lisa elle-même, qui aurait trouvé la possibilité de s'établir à Los Angeles comme chef-cuisinier spécialisé dans la cuisine végétarienne chez une star de la production cinématographique hollywoodienne. Nous retrouverons ce personnage à la saison trois, sous les traits caricaturaux de Carole. Quant à la seconde piste, c'est la nuit d'amour qui unit Nate et Lisa. En effet, Lisa venant souhaiter une bonne nuit à son invité est surprise par ses larmes. C'est donc avec beaucoup de tendresse qu'elle reste un moment à ses côtés et finit par passer la nuit avec lui. Cette union est un autre possible en puissance dont le fruit sera quelques mois et quelques épisodes plus tard la petite Maya.

Ces deux possibles énoncés à peine esquissés, contredisent en somme les propos des producteurs pour qui la première raison du retour d'un personnage est la disponibilité d'un acteur et la bonne réception qu'il a auprès des téléspectateurs dont les avis et les goûts sont minutieusement scrutés. Le fait de semer des « possibles latents » est donc une stratégie préventive, anticipant les revirements que pourront prendre les épisodes prochains. Les scénaristes semblent agir « par provision ». On pourrait supposer par ailleurs que les scénaristes misaient sur la « mauvaise mémoire » des spectateurs qui auraient été bien émus par la performance de Lilly Taylor, mais qui n'auraient pas été interpelés sur le coup par les possibles énoncés concernant son personnage ou les auraient oubliés au fil des épisodes.

Le retour de Lisa Kimmel-Fisher

Arrêtons-nous sur le mécanisme mis en place par les scénaristes pour le retour de Lisa et les dysfonctionnements liés au cours de sa vie et qui conduiront à la fin de la saison 3 à sa disparition et au doute qui le suivra. Nous examinerons alors ce que nous appelons « l'hésitation narrative », procédé qui peut être faussement perçu par les spectateurs comme un moyen de maintenir le suspens, alors qu'il est en vérité un moyen aux scénaristes de ne pas trancher, c'est-à-dire de ne pas opter pour un possible narratif aux détriments de tous les autres arbitrages envisageables, et dont la meilleure illustration dans la série est la disparition de Lisa.

De tous les personnages de la série, Lisa Kimmel n'est pas des moins intéressants. D'ailleurs, même si elle n'apparaît que dans quatorze épisodes de la série (trois occurrences dans la Saison 2 et onze dans la saison 3), elle compte parmi les personnages, aux côtés de Nathanael Fisher dont le « fantôme » revient sans cesse, de telle sorte qu'elle continue à hanter les personnages tout comme les spectateurs. Car, sa disparition tragique n'est qu'une fausse fin, une absence forcée certes, mais justifiée. Lisa Kimmel apparaît donc comme ce qui reste du passé de Nate avant le décès de son père et son installation définitive à Los Angeles comme « *funeral director* ». Et pourtant, les scénaristes resteront « discrets » concernant le passé de leur personnage, notamment concernant ses anciens amis, sa carrière professionnelle à Seattle à peine évoquée, etc.

Lisa a donc une fonction autre que mnémonique dans le récit, un rôle qui serait à confronter avec les autres figures féminines de la vie de Nate à savoir Ruth sa mère et Brenda. Elle est en effet une version plus jeune, plus naturelle aussi de Ruth Fisher, avec sa spontanéité et son besoin de fonder une famille, elle apparaît comme le diamétral opposé de Brenda, qu'elle remplacera pour quelque temps dans la vie de Nate. D'emblée, elle apparaît comme un personnage chaleureux mais bizarre, « weird » selon les premières réactions de Claire. Elle accueille Nate et Claire chaleureusement et prépare pour eux sa spécialité ; un steak végétarien. Un peu bohème, elle a une conversation qui tourne autour de l'écologie, des tofus végétariens, etc. Elle a des principes qui lui interdisent de tuer les fourmis qui envahissent sa

cuisine et la poussent à les chasser en leur chuchotant de partir, dans une scène décalée que Claire surprend.

Mais, au-delà des anecdotes, le personnage de Lisa prend de l'ampleur dès lors qu'elle emménage à Los Angeles à l'épisode 208. Nate la croise par mégarde dans un supermarché biologique au rayon fruits et légumes. Si la chaleur de leurs retrouvailles laisse Nate de glace, c'est qu'il découvre, en même temps que le spectateur, que Lisa est enceinte. Son arrivée à Los Angeles annonce, ainsi par la même occasion, celle de Maya qui apparaîtra pour la première fois dans le deuxième *season finale.* Lisa reverra Nate avant son accouchement afin de lui faire signer le certificat de reconnaissance avant la naissance de sa fille. Claire, présente sur les lieux sera informée par Lisa de la naissance prochaine.

C'est à l'épisode 213 que Maya, née quelques jours auparavant sera annoncée aux Fisher par un coup de fil de Lisa. Lisa présente ses condoléances à Ruth qu'elle n'a pas eu l'occasion de contacter depuis la mort de M. Fisher et lui annonce la bonne nouvelle. Si dans cet épisode commencent à se tisser des liens entre Lisa, Ruth et Nate, dont la relation avec Brenda se dégrade considérablement, et après de longues hésitations dues à son désir de ne pas se mêler de la vie de sa fille, rencontre pour la première fois Maya. Notons enfin que dans cet épisode est mentionnée pour la première fois Barbara la sœur de Lisa qui lui passe un coup de fil pour prendre de ses nouvelles, un nouveau personnage rejoint les « limbes » de la série. Le personnage de Barb porte en lui la promesse d'un développement narratif potentiel de la famille de Lisa comme est le cas pour la famille de Brenda.

En somme, la saison 2 aura permis l'apparition du personnage de Lisa mais aussi la mise en place de données indispensables (des retrouvailles avec Nate, une fille, un métier, l'ébauche d'un background familial) pour que les scénaristes puissent lui attribuer un rôle qui durera la quasi-totalité de la saison 3. Et pourtant la surprise des spectateurs est grande à la découverte du troisième *season première*, lorsqu'ils découvrent que Nate, Lisa et Maya forment une famille. Le rebondissement narratif est d'autant plus marquant qu'il arrive après une structure narrative particulière.

En effet, la saison trois s'ouvre dans un bloc opératoire sur Nate en train de se faire opérer. Petit à petit, l'équipe des chirurgiens perd le contrôle de la situation et les spectateurs comprennent que Nate court un danger mortel. Une épitaphe annonce alors

sa mort. Les scènes qui suivent sont une accumulation déroutante de tout ce que Nate aurait pu être après son opération : handicapé à vie, marié à Brenda, ou encore à Lisa, etc. même si la superposition de ces scénarios possibles contient la possibilité du mariage de Nate et de Lisa, le spectateur reste incrédule ; la vie de famille de Nate avec sa fille et Lisa ne figure pas intuitivement dans la suite attendue des évènements.

D'ailleurs, le début de la saison 3 est bien éloquent dans la mesure où, pour anticiper à la réaction (voire la déception) des spectateurs, il met en scène en les posant sur un même plan d'égalité, les différentes possibilités à l'issue de l'opération chirurgicale que subit Nate. Certes les scénaristes choisissent un possible narratif parmi d'autres, mais celui-ci n'est pas sans conséquences. Il semblerait que les auteurs de la série finissent après quelques épisodes par regretter leur arbitrage. C'est cette hypothèse d'un mauvais choix narratif qui explique la disparition tragique de Lisa quelques épisodes plus tard. La fin ne justifie plus les moyens comme le prônait Genette dans *Figures II* énonçant le principe de l'arbitraire du récit, mais constitue une sorte d'échappatoire à une *fabula* qui menaçait de se développer aux détriments d'une autre, celle du couple Nate/Brenda en l'occurrence, et promet un nouvel embranchement vers un nouveau micro-récit.

La saison 2 non seulement introduit Lisa, mais se clôt sur le déménagement de Brenda qu'on voit dans sa voiture, et qui se dirige vers une destination inconnue. Il semblerait en effet que la concomitance des deux femmes soit impossible dans la série ; l'une n'existe qu'en l'absence de l'autre. Ceci illustre indubitablement le principe du triangle amoureux, mais il faut noter que l'enjeu est davantage narratif que psychologique. Car, l'unique supériorité de Lisa est d'avoir évincé Brenda en entraînant son départ. De plus, alors que les possibles concernant Brenda semblent épuisés, ceux que porte Lisa sont encore à développer. D'une part, elle est la mère de Maya et de l'autre, elle a réussi à conférer à Nate un nouveau rôle, celui de père, qui pourrait entraîner divers modifications dans son caractère et de multiples développements dans la diégèse. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, les deux femmes obéissent à des dynamiques psychologiques opposées ; Lisa est un avatar de Ruth alors que Brenda est la face d'ombre de la psyché de Nate. Le choix de la compagne de l'ainé des Fisher est un enjeu considérable pour les scénaristes pour la suite du récit en modifiant les choix de Nate.

Toutefois, la relation Lisa/Nate tombe vite dans le cliché des couples réunis – malgré eux − par la naissance d'un enfant. Car, on comprend bien vite que ce n'est pas l'amour qui a dicté à Nate son choix de s'établir avec sa nouvelle famille, mais son devoir de père. Mais il semblerait que pour Lisa, l'union avec Nate ait été une conséquence indubitable de leur cohabitation à Seattle. Pendant les quelques épisodes relatant leur vie de couple, c'est le quotidien qui est à l'honneur, la liste des courses et le choix du détergent. Installés au début dans une annexe de la maison de Carole chez qui Lisa exerce le métier de chef-cuisinier. Toutefois, les caprices de Carole et sa jalousie maladive de l'attention que porte Lisa à sa fille rendront la vie de ce jeune couple insupportable. Lisa pose alors sa démission et la petite famille s'installe dans la maisonnette de jardinier des Fisher. Les scènes se suivent alors et se ressemblent…

C'est à ce moment là que la décision de faire réapparaître Brenda semble inéluctable dans la mesure où sa présence permettrait de rajouter une dimension passionnelle à un couple qui avoue « ne jamais se disputer ». En effet, Nate semble à partir de l'épisode 301 et jusqu'à l'épisode 307 comme celui qui fait des compromis affectifs, trouvant sa satisfaction dans l'amour qu'il porte à sa fille, au risque de négliger la présence de sa femme. La réapparition de Brenda avec l'annonce de la mort de son père, que Nate découvre dans la page nécrologique, suffit à faire éclater le calme provisoire du couple. Il semblerait, à ce moment là du récit, que l'arbitrage des scénaristes soit allé vers une réinsertion progressive du personnage de Brenda, qui, se sentant mal, appelle plusieurs fois Nate, et tente de le voir à maintes reprises.

La saturation du monde narratif de Lisa

Le rôle de Lisa ne pouvait pas se limiter pas à sa relation avec Nate et ce qu'elle engendre par rapport au binôme Nate/Brenda. Afin que la syntaxe narrative gagne en diversité, il était nécessaire de fédérer autour d'elle de nouveaux personnages qui enrichissent la diégèse et ancre davantage Lisa dans le récit. Ceci nous ramène indubitablement à la question que nous nous sommes posée en tentant de faire une première typologie des personnages, à savoir à partir de quel moment un personnage secondaire peut réunir autour de lui d'autres personnages et les entrainer dans son

micro-récit. Cette question soulève par ailleurs une double problématique, celle concernant le statut qu'acquiert dès lors ce personnage, mais aussi celle du devenir des personnages apparus et leur impact sur le développement potentiel de la trame narrative initiale.

Parmi les personnages présents dans l'univers narratif de Lisa, citons Carole, la productrice et le couple Ted/Dana. Carole, mentionnée dès l'épisode 205 aurait pu ne jamais apparaître dans la série, se limitant être une simple fonction narrative celle de permettre la venue de Lisa à Los Angeles en lui offrant un emploi. Toutefois, devant la routine du couple Nate/Lisa, le personnage de Carole permet la diversification des scènes domestiques. Elle apparaît dans trois épisodes (301-302-303) comme étant une productrice lunatique et névrosée, la « boss » de Lisa qui va tourner la vie du jeune couple en un véritable enfer. Elle voue une jalousie maladive à Maya qu'elle considère comme sa rivale à cause de l'attention que lui porte Lisa et n'apprécie pas la présence « masculine » de Nate chez elle. Son rôle sera vite interrompu par la démission de Lisa et le déménagement du couple dans la maison familiale des Fisher, nouveau départ pour de nouveaux possibles.

Mais, si Carole a un rôle narratif, le couple Ted/Dana qui ne fera que trois apparitions du vivant de Lisa et une dernière pour l'enterrement de la jeune femme s'engagera dans la fiction à pas hésitants. Lors d'un barbecue (épisode 301), ils sont simplement présentés comme étant un couple d'amis. On ne saura d'ailleurs pas par quelles circonstances ils sont devenus amis avec Lisa et/ou Nate. Dans l'épisode 306, qui porte le titre éloquent de « *making love work* », et où les deux couples accompagnés de leurs enfants respectifs vont camper pour le week-end, ils représentent l'opposé du couple Nate/Lisa : complicité sexuelle et passion ravageuse. Un quiproquo entre les deux hommes est assez éloquent : alors que Ted s'exprime en termes passionnels à propos de sa compagne, Nate dit ressentir la même affection pour sa fille Maya, avant de réaliser son erreur. Lisa non plus n'est pas dupe et sent que Maya a toute l'affection de son père, au détriment de l'amour qu'il pourrait porter à sa compagne.

D'autre part, il fallait trouver un prétexte pour éloigner l'omniprésente Lisa de sa petite famille pendant l'épisode 307, qui marque la réapparition de Brenda, la mort de son père Bernard Chenowith et la volonté de Nate d'assister aux funérailles. Pour

cela, les scénaristes imaginent une foire culinaire à laquelle assiste Lisa, en compagnie de Dana qui s'avère être aussi chef-cuisinier. Enfin, ce sera Dana à l'épisode 308 qui poussera Lisa à prendre rendez-vous, afin de se faire masser par Brenda sous un faux-nom, afin de rencontrer celle qu'elle n'arrive pas à détrôner dans le cœur de son Nate.

Somme toute, notons que Dana et Ted seront présents aux funérailles de Lisa à l'épisode 401 ; et que Carole sera présente dans la vidéo-paralipse des noces de Lisa et de Nate que regardera Brenda − et avec elle le spectateur jusque là dans l'ignorance des détails du déroulement de cet événement − à l'épisode 501.

Si ces personnages semblent donc ne pas avoir de véritable fonction, comment justifier alors leur présence ? S'agit-il de simples enrichissements visant à combler le schéma de la vie de Lisa qui n'a pas été élaboré suffisamment par les scénaristes - c'est-à-dire qui n'est pas suffisamment doté d'une histoire familiale et d'un passé narratif – ou encore un enrichissement d'une structure narrative qui risquait de s'effilocher par l'absence de Brenda et des siens au début de la saison 3 ? Ces personnages montrent bien le rôle de personnages − pions, personnages à peine esquissés −, investis de fonctions narratives pour combler ponctuellement un récit lacunaire ou faire réparer les arbitrages ayant conduit à des impasses narratives. D'autres exemples ponctuent la série. Nous leur consacrerons une ultime analyse.

Lisa ou comment s'en débarrasser ?

Après la réapparition de Brenda, le rôle de Lisa semble compromis. Les sentiments de Nate sont ravivés, et Lisa ne trouve plus sa place dans un récit devenu trop répétitif. Son éloignement semblait dès lors la solution idéale. L'épisode 310 est marqué par son départ, non sans hésitation, en visite chez sa sœur Barb, personnage annoncé dès la fin de la saison deux. Quelques scène plus tard, garée devant l'océan à mi-chemin de sa destination, elle appelle Nate et parle quelques instants avec lui et Maya. Ce sera le dernier signe de vie qu'elle donnera. L'inquiétude de Nate commence à gagner le soir, quand Barb s'inquiète au téléphone que Lisa ne soit pas encore arrivée. Des recherches sont lancées auxquelles contribue Keith, en mobilisant ses anciens collègues de la police. On retrouve sa voiture non sans peine. Les

recherches continuent, Nate sombre de plus en plus dans la dépression et est harcelé de coup de fil de la part de Brenda. Finalement, un coup de fil de la police annonce à Nate que le corps de Lisa Kimmel vient d'être retrouvé, noyé. Les possibilités de retour du personnage de Lisa disparaissent. Ceci est la preuve que la mort d'un protagoniste est la meilleure stratégie pour s'en débarrasser (définitivement). La gageure, à ce stade-là du récit, est pour les scénaristes de justifier cette fin insoupçonnée, que l'accélération narrative des derniers épisodes, rend surprenante voire incohérente par rapport à la syntaxe narrative. Essayons de comprendre les motivations qui dictent les choix des auteurs.

Comme dans un mauvais polar

La disparition de Lisa à la fin de la saison 3 n'impliquera toutefois pas sa disparition sur un plan narratif. En effet, sa présence continue métonymiquement avec l'apparition à l'épisode 401 de sa famille venue préparer les funérailles. Sa mère est sous anxiolytiques, son père retranché et sa sœur Barb, citée à l'épisode 213, se voit dotée par les scénaristes d'une famille alors qu'on pouvait la supposer jusque-là célibataire, faute de précisions. Sa famille nucléaire se compose de son mari Hoyt, de deux petits jumeaux indissociables ainsi que d'une fille étrange, Michaela, dont la pâleur n'est pas sans rappeler la petite fille des *Adam's family.* L'indignation de tous face à la mort de Lisa s'accompagne d'une dispute sur le sort de son corps. Sa famille veut l'incinérer et déposer ses cendres dans son village natal alors que Nate veut lui « donner ce qu'elle voulait », c'est-à-dire un enterrement écologique, sans embaumement, ni cercueil, ni crémation.

A ce stade-là du récit, la famille apparaît comme un élément réaliste et non comme dotée d'une fonction narrative. Elle permet une incursion dans le passé de Lisa, un passé volontairement ignoré des scénaristes. Notre hypothèse est qu'à ce stade-là du récit, les auteurs de la série hésitaient encore sur les explications concernant la fin tragique de leur personnage, ce qui donne lieu à une série d'arbitrages qui participent d'une poétique de l'hésitation, par l'absence de réponse définitive à la crise narrative soulevée. C'est dans cette perspective qu'il serait

pertinent d'examiner cette stratégie narrative qui fait durer le mystère, et avec lui le rôle narratif de Lisa Kimmel, malgré l'absence du personnage de Lisa ; faute de quoi, la crédibilité du récit ainsi que son réalisme seraient affectés. Ainsi, la fin de Lisa est différente de celle qui aurait été réservée à un personnage d'une *telenovela,* où les protagonistes réapparaissent aussi mystérieusement qu'ils disparaissent. Le réalisme de *Six Feet Under* ne permet pas une réapparition inexpliquée de Lisa. On comprend que c'est dans son sommeil que Nate la voit revenir, et donner une explication tout à fait plausible de sa disparition (panne de voiture, batterie du téléphone vide, etc…).

Toutefois, ce rêve ne résout pas l'énigme de cette disparition qui prend une tournure d'autant plus fantastique que Nate se voit entrainé par un chien chez une médium qui lui affirme que Lisa n'est pas morte et qu'elle cherche à le joindre. Mais, loin d'entraîner le récit dans une dimension fantastique, ce scénario est à comprendre, d'après la classification de Tzvetan Todorov dans son *Introduction à l'étude du fantastique*[113] comme une manifestation de la névrose et de la culpabilité de Nate qui vit mal son deuil. L'épisode 404 durant lequel Barb et sa famille emmènent Maya à Legoland constitue en effet un « virage » dans la suite de la trame. Ainsi, Nate y avoue à Barb ses doutes relatifs à la mort de Lisa, qu'il croit encore vivante.

D'autre part, la résolution de l'énigme commence par un élément des plus déroutant, un livre, au titre éloquent de « Stiff » (Engourdi) que Michaela donne à Nate afin qu'il soit remis à Dave. Car, sans raison apparente, Michaela sympathise avec Dave au cours de l'enterrement de Lisa. Le livre est vite oublié dans la bibliothèque de Nate. Nate le retrouve à l'épisode 411 et il s'avère contenir une photo de Lisa prise le jour de sa disparition. En effet, Lisa paraît habillée comme au jour de sa disparition et la photo est prise avec l'océan comme arrière-plan. Décidé à résoudre le mystère de la mort de sa femme, Nate va dans la famille de Barb. Michaela, toujours d'une lividité inquiétante, lui indique le bureau de Hoyt. Celui-ci reconnaît avoir eu pendant de longues années une relation adultère avec sa belle-sœur. Il reconnaît aussi l'avoir rencontrée au bord de l'océan le jour de sa disparition, comme l'atteste la photo. Il avoue enfin qu'il craignait qu'elle le dénonce. Il sort discrètement un pistolet du tiroir de son bureau et se tire une balle, emportant avec sa disparition le secret de la mort de Lisa. Nate reviendra sur cet épisode à la saison suivante. Il a compris que malgré les apparences, ce n'est pas Lisa qui était martyrisée par la

[113] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Seuil, « Points Essais », Paris, 1976

situation. La jeune femme a caché son adultère et a mis en avant ses sentiments envers son mari durant toute une saison.

L'ultime rebondissement concerne cependant Maya. Le choix de faire de Nate un père est un choix irréversible, sur lequel les scénaristes ne pouvaient revenir. Toutefois, en découvrant que Lisa entretenait une relation avec son beau-frère depuis des années, Nate peut avoir de sérieux doutes quant à la paternité qu'on lui impute. Et si Maya n'était pas sa fille ? Ce doute qu'a Nate est-il le moyen qu'ont trouvé les scénaristes pour mettre en place une continuation possible, basée sur le principe de mise en réserve ? D'ailleurs pourquoi aucun indice n'est donné à la saison 3 sur l'infidélité de Lisa ? Montrer Lisa infidèle, ou laisser soupçonner son infidélité aurait changé toute la donne, en conférant à la jeune femme la possibilité de générer un récit, autre que celui qui la lie à Nate. Tout laisse à croire que les scénaristes ont eu cette idée lumineuse après coup. A la fin de la saison 3, la disparition de Lisa est tout aussi mystérieuse pour les personnages et les spectateurs que pour eux.

Du rattrapage d'information

C'est donc pour pallier cette absence d'informations pourtant nécessaires que la famille de Lisa sera réintroduite dans la vidéo du mariage (épisode 501). La vidéo, censée avoir été tournée trois ans auparavant fonctionne donc comme une paralipse en réintroduisant dans la *fabula* des détails volontairement omis. En effet, n'ayant pu introduire à temps des personnages pourtant nécessaires à la résolution de la crise narrative qu'a entrainé la disparition fatale de Lisa, les scénaristes dévoilent le contenu de la vidéo qui a immortalisé le mariage de Nate et de Lisa. Alors que l'ellipse passe sous silence des détails passés, la paralipse passe *à côté* de détails pourtant constitutifs de la diégèse. Ce rattrapage d'information est donc un procédé qui permet de remédier à une crise narrative en lui offrant *a posteriori* sa justification, un événement qui aurait dû avoir lieu dans le passé, mais que les scénaristes n'ont pas inscrit dans la diégèse faute de préméditation. Ainsi, la famille de Lisa, jamais introduite avant sa disparition et pourtant profondément impliquée dans sa disparition est mise en scène à l'occasion du visionnage de la précieuse cassette du mariage. Cette cassette est dès lors

l'occasion pour les spectateurs de se retrouver en terrain connu, avec des personnages qu'ils ont déjà fréquentés, à la recherche de détails qui pourraient expliquer la tournure des évènements. Des témoignages publiés dans des fanzines consacrés à la série disent avoir cherché par exemple, pendant le visionnage de la cassette, une quelconque complicité entre Lisa et Hoyt qui donnerait à comprendre leur relation adultère. La nécessité que voient les scénaristes de combler ces vides, alors que Lisa a disparu depuis une saison, et que sa famille vient de « conclure » son rôle narratif par le suicide de Hoyt, n'a d'autre enjeu que de réparer leurs arbitrages trop hâtif. Cela nous met du coup devant une évidence : la série télévisée est un tout qui s'écrit progressivement et dans l'ignorance de sa suite.

Une ultime question semble alors pertinente. Pourquoi les scénaristes ont-ils voulu se « débarrasser » aussi vite de Lisa ? Car, nous l'avons vu, les dysfonctionnements proviennent du fait qu'ils n'ont pas énoncé les bases notamment familiales qui pouvaient rendre l'explication de la disparition moins « hésitante ». Les réponses découlent en fait des choix narratifs qui conduiront le récit par la suite. Il s'agissait de mettre fin au schéma répétitif mis en place par les scénaristes. Non seulement, ce schéma affecte la relation de Nate et de Lisa mais il permet aussi à Brenda de réapparaitre notamment après et grâce au décès de son père.

Ce que Lisa fait à Nate

En somme, l'intrusion ponctuelle du passé de Nate à Seattle aura permis l'apparition d'un personnage qui « prend la relève » de Brenda, selon le principe de diversification, permettant au binôme Nate/Brenda de renouer après une pause qui aura duré approximativement une saison. Son apparition est pourtant assez tardive. La solution Lisa apparaît dès lors comme une solution de substitution, choisie plus tardivement, en l'occurrence au cours de la saison deux pour donner de l'amplitude à l'aîné des Fisher au détriment de la solution maladie, qui reste très peu exploitée jusqu'à la dernière saison, où elle sera fatale à Nate. D'autre part, le personnage de Lisa donne de la profondeur à celui de Nate, qu'elle engage dans un embranchement particulier et décisif : la paternité. Ce que les scénaristes ne préméditent pas

apparemment, c’est le rôle que pourra avoir Maya dans la relation entre Nate et Brenda. Miseraient-ils sur le fait que la petite fille est peut-être le fruit des amours de Lisa et de Hoyt pour garder en réserve sa disparition potentielle ? Par le chassé-croisé entre ses deux femmes, Nate gagne en complexité en devenant le personnage principal de ce récit de rivalité. Nate est en effet l’alibi qui a servi à l’apparition de Lisa et la cause pour laquelle sa sortie définitive aura été précipitée au détriment de la construction méthodique et cohérente qui caractérise pourtant l’écriture scénaristique de *Six Feet Under*.

GEORGES SIBLEY : UN HERITAGE NARRATIF « SUR MESURE »

« Life is a series of accidents, one after another*[114] *»

George à l'épisode 409

L'inquiétante étrangeté

L'épisode 311, qui voit l'apparition du personnage de George Sibley est un épisode dont l'ambiance est particulièrement inquiétante, et qui survient après la mystérieuse disparition de Lisa. L'épisode qui porte pertinemment le titre de « *Death Works overtime* » (la mort fait des heures supplémentaires), commence non par une mort mais par trois : Dorothy Su, 58 ans, épicière d'origine chinoise tuée au cours du braquage de sa modeste boutique ; Adward Tully, 53 ans, électrocuté lors du séisme qui frappe cette nuit-là Los Angeles et enfin David Monroe, 32 ans, victime de son effort durant une séance d'entraînement en salle de sport. La maison Fisher and Diaz doit organiser trois enterrements en un seul après-midi et ne dispose pour cela que de deux salles. Commence alors un épisode mouvementé où même Claire la benjamine

[114] Trad. « La vie est une série d'accidents les uns après les autres ».

est sollicitée dans la distribution des programmes et l'orientation des personnes venues rendre un dernier hommage à Dorothy, Adward et David.

C'est dans cette confusion-là et le va-et-vient des visiteurs que George, venu pour les funérailles de l'épicière oublie ses lunettes dans une des salles, et revenant pour les chercher, rencontre Ruth qui s'effondre entre ses bras. Ruth, rappelons-le avait réussi, malgré l'inquiétude générale qui régnait sur la maison après la disparition de sa belle-sœur Lisa, à garder un calme et un optimisme, qu'aucun des membres de la famille Fisher, supposant le pire pour la jeune femme, ne comprenait. C'est donc dans les bras de George, encore étranger à Ruth, aux protagonistes et aux spectateurs, que Madame Fisher, venue prêter main forte pour l'organisation des trois cérémonies funéraires exprime pour la première fois son pessimisme quant au retour de Lisa.

L'étranger qu'est George à ce stade-là de la *fabula* fait très vite son intrusion dans la vie de Ruth. Nous les retrouverons à l'épisode suivant, quelques jours plus tard, au lit, amoureux. C'est durant ce même épisode que Ruth demande à George que leur mariage se fasse dans les plus brefs délais, prétextant avoir perdu tous les deux suffisamment de temps avant d'avoir trouvé l'amour. Le personnage de George, jusque-là complètement vierge de tout héritage narratif reconnaît avoir déjà été marié six fois. Toutefois, ses explications (mort naturelle d'une de ses conjointes, séparation à l'amiable avec l'autre, etc.) ne manquent pas de rassurer Ruth et d'éloigner tout soupçon de la part des spectateurs quant au passé inquiétant de George tant sur les plans familial, relationnel ou médical.

Tout pourrait même nous penser, faisant une lecture rétrospective de la série, que la tournure des évènements impliquant George, l'enseignant universitaire en géologie, n'étaient pas prévus. Nous savons d'ailleurs que l'amplitude des possibles narratifs vont dans le cas de ce genre de séries feuilletonesques en général et dans le cas de Six Feet Under en particulier, du *season premiere* au *season finale* et dépassent rarement la frontière qu'est l'interstice qui sépare les saisons. C'est donc au dernier épisode de la saison 3, que Ruth et George annoncent aux enfants de Ruth, leur mariage imminent, et le célèbrent, durant ce même épisode, en dépit de la découverte de la mort de Brenda.

Il est pertinent à ce stade-là de tisser un parallélisme entre l'évolution du personnage de Lisa et celui que pourrait avoir le personnage de George. En effet, dès

lors que les scénaristes optent pour le mariage de personnages, ils opèrent une fusion des deux fonctions narratives et en font un binôme insécable. C'est ce choix qu'ils avaient fait pour Lisa au début de la saison 3, choix qui s'est montré assez restrictif au niveau de la progression et de la continuité narrative de la série. La saison 3, pour le binôme Nate/Lisa s'annonce alors une exploration de tous les possibles imaginables qui pouvaient conduire logiquement à leur séparation. Et, devant la difficulté de faire sortir Lisa du récit, afin d'y réintroduire Brenda dont le choix de sa disparition mystérieuse paraissait alors comme un accélérateur de solutions. C'est ce même choix de constituer le binôme Ruth/George que font les auteurs de la série, à ce stade du récit, sans anticiper semble-t-il les conséquences d'un tel lien. Un autre point commun entre le personnage de Lisa et celui de George concerne leur passé narratif, passé qui reste à inventer, permettant ainsi au personnage une expansion narrative certaine.

La bénédiction nuptiale est célébrée dans la plus grande intimité − en l'absence flagrante d'un quelconque membre de la famille de George et celle de Nate − dans une chapelle louée avec des moyens très limités : radio cassette pour la musique, petit caméscope sur trépied pour immortaliser les vœux des nouveaux mariés, vœux que les scénaristes ont voulu puérils et en décalage avec la fin tragique de Lisa. « *George, I have so much fun with you* »[115] dit par exemple Ruth pour entamer ses vœux. Aux invités présents dans la chapelle s'ajouteront lors du dîner de mariage célébré dans la maison des Fisher, le spectre de Nathanael qui leur jette un regard bienveillant d'outre-tombe et Arthur, le stagiaire de la maison funéraire, jeune homme avec qui Ruth a eu une aventure inaboutie.

Kyle : les premières révélations

A la différence des autres couples en quête d'un bonheur parfait, Ruth et George semblent avoir découvert le secret d'un amour serein. Toutefois, il semblerait que le choix d'une vie d'un couple simple et heureuse entrave le développement narratif de la série qu'elle enfonce dans la monotonie : les gens n'ont pas d'histoire…A cela s'ajoute le fait que les nouveaux mariés semblent en décalage avec

[115] Trad. « George, je passe des moments si agréables avec toi »

le reste des membres de la famille qui essaient de gérer tant bien que mal la mort de Lisa. Ce décalage rend dérisoire l'amour que Ruth et George se portent. Le décalage semble s'instaurer par ailleurs au sein même du couple, qui n'arrive pas à exister comme un binôme, du moins narratif, parce que Ruth est porteuse d'un héritage narratif familier au public. Alors que pour le personnage de George, le défi est pour les scénaristes après cinq épisodes où ils se sont acharnés à l'ancrer dans la trame aux côtés de Fisher, de lui inventer cet « héritage narratif » dont il semble détaché. Ce décalage qui est aussi affectif, apparaît dans une scène du premier épisode de la saison quatre, une scène au rythme lent et au cadrage froid, où Ruth coiffe ses cheveux avant de se mettre au lit, quand George dort déjà d'un sommeil profond.

Les scénaristes semblent conscients de la nécessité d'ancrer davantage le personnage de George dans le récit. Pour cela ils vont mettre en place deux pistes : celle de son interaction avec les autres personnages d'une part et celle du dévoilement de son héritage narratif de l'autre. La volonté de Ruth de fouiller dans le passé et l'entourage de son mari est un prétexte narratif qui permettra le développement et l'enrichissement du personnage de George. Toutefois, il semblerait que leurs choix oscillent centre deux possibilités d'embranchement : d'une part, un personnage peu commode, et qui ferait le malheur de Ruth, choix somme toute assez banal et d'autre part, un personnage plus inquiétant, puisque, rappelons-le, George a déjà eu six mariages ratés.

Le scénario penchera vers l'embranchement visant à transformer George en un personnage inquiétant par une série de cadeaux inattendus que le couple reçoit par la poste à partir de l'épisode 402. Il s'agit de jolies boites contenant des excréments humains. Les soupçons se portent principalement vers Arthur, pour qui ce serait un moyen d'exprimer son mécontentement voire sa rage devant le mariage de Ruth. De plus, George, qui commence à prendre ses marques après avoir emménagé avec Ruth dans la maison funéraire, se heurte plusieurs fois à Arthur qui lui reproche de se servir dans ses pots de yaourts pourtant étiquetés au nom du stagiaire. Il semble évident que Arthur est de trop dans le récit consacré aux nouveaux mariés, puisqu'il vient de se faire évincer par George qui s'est substitué à lui dans le cycle des amants de Ruth.

A l'épisode 403, un nouveau cadeau parvient à la maison et est adressé explicitement à Monsieur et Madame Sibley. George accuse explicitement Nikolai

l'amant russe de Ruth, et l'on peut se demander pertinemment pour quelles raisons George connaîtrait Nikolai. Ruth aurait-elle comme George, fait étalage de ses conquêtes ? Un autre cadeau suivra à l'épisode d'après. Toutefois, les excréments sont présentés cette fois-ci dans un jouet d'enfant, un camion en l'occurrence. George reconnaissant le jouet avoue à Ruth que l'expéditeur n'est autre que son fils, Kyle. Entretemps, Arthur vexé qu'on ait pu l'accuser de ces présents « dégoutants » selon ses propres dires, part sans laisser d'adresse. Le suspense qui aura duré trois épisodes avait donc un double objectif : se débarrasser du personnage d'Arthur qui n'offrait plus aucune perspective de développement et introduire un nouveau personnage dont rien ne laissait soupçonner l'existence. Ruth reproche à son mari de lui faire des cachoteries. Mais, au-delà d'un trait de caractère de George, l'enjeu reste narratif et illustre bien le principe de précaution qui régit l'apparition de chaque personnage à l'avenir incertain.

En effet, les arbitrages qui concernent George et qui visent à l'enrichissement de son monde narratif, garantie de sa pérennité dans la fabula, avancent à petits pas. De plus, le personnage de Kyle dont on connaît désormais l'existence n'a encore aucune ébauche de développement : il pourrait s'agir d'un psychopathe ou d'un farceur. Nous ne savons même pas s'il est l'enfant légitime de George issu d'un ancien mariage ou un enfant naturel. Les autres détails qui définissent pourtant un personnage manquent aussi : âge, profession, etc.

Au lieu d'aller de l'avant, le récit semble chercher dans le passé volontairement ignoré par les scénaristes, les évènements qui le feront avancer. George, pourtant prometteur de développements à venir devient un personnage dont il faut créer une histoire, inventer un héritage narratif. Le principe genettien selon lequel la fin dicte les différents évènements de la f*abula*, trouve ici une variante. C'est le présent qui est la fin à obtenir, et le passé reconstitué est l'acheminement vers cette fin souhaitée par le mécanisme de la paralipse. La différence principale entre la fiction close et la fiction qui s'écrit dans l'ignorance de sa fin comme dans le cas de *Six Feet Under* résidant indubitablement dans le processus d'écriture ; les lecteurs des romans feuilletons et les spectateurs des séries télé étant les témoins, seconde après seconde, au fil des micro-récits des arbitrages des auteurs alors que les récepteurs des fictions closes n'ont accès qu'au résultat, sans le processus narratif qui permet le cheminement vers ledit résultat. Une fois de plus, l'on s'aperçoit que le récit est en fait constitué d'une multitude de

micro-récits, des sortes d'ilots dont il s'agit d'organiser l'agencement et non selon le principe genettien d'une série d'actions visant à aboutir à une fin initialement établie.

On apprendra à l'épisode suivant que Kyle est né de la relation de George alors jeune lycéen avec une jeune femme, issue d'une riche famille. George serait parti avant la naissance de son fils pour entamer ses études universitaires et Kyle, dont l'âge approximerait la quarantaine vivrait de ses rentes dans un motel, n'en sortant qu'occasionnellement. Le lendemain, Ruth annonce qu'elle a organisé une rencontre avec Kyle. George cède à la volonté de sa femme. Durant la visite, nous découvrons un personnage singulier, âgé donc d'une quarantaine d'années, vivant dans un motel et surtout n'ayant aucune maturité affective. Kyle possède une machine à capuccino mais ne sait pas s'en servir. Au café où Ruth propose de sortir, il renverse sa boisson sur le chemisier de son père qui le soupçonne d'agir par dépit et non d'être simplement maladroit. Ruth, après la visite, lui propose de l'inviter un soir à dîner malgré le désaccord de George. Elle jouera les entremetteuses, en voulant inviter aussi Becky, son amie célibataire qui tient la mercerie. Le développement de Kyle, permet une pause narrative au binôme Ruth/George en orientant l'attention des spectateurs vers ce personnage sorti des limbes de la série.

Le début des malheurs de Ruth

Au cours d'une réception donnée à l'université où enseigne George, Ruth entend parler de son mari en termes sulfureux. Les deux femmes discutant s'étonnaient en effet que George puisse s'être remarié en dépit de son passé inquiétant. George, à qui Ruth rapporte l'incident, s'en étonne et dit ne pas savoir les raisons pour lesquelles leur mariage faisait l'objet de diverses conversations entre ses collègues. L'incident est certes clos, mais annoncerait-il déjà un revirement dans la situation du couple récemment constitué ?

C'est au cours de ce même épisode, alors que le décalage dans le couple commence à s'installer progressivement mais durablement, que George, qui comptait

profiter d'une escapade annuelle dans la vallée proche de Los Angeles, se doit accepter d'être accompagné de Ruth. Au cours de la balade, Ruth manifeste de la difficulté à suivre son mari lui propose de rendre visite à sa sœur Sarah qui habite dans la même vallée. C'est l'occasion qu'ont trouvé vraisemblablement les auteurs de la série pour faire réapparaitre après plus d'une saison entière d'absence Sarah et Bettina, dont le rôle dans l'évolution du couple sera d'une importance majeure. Au cours du diner et de la nuit passée dans la demeure de Sarah, George confirme son caractère introverti et mystérieux. Il préfère s'éclipser pour regarder un documentaire à la télévision ; laissant aux trois femmes le temps de discuter et d'évoquer le passé. Sarah ne peut s'empêcher, au vu du caractère distant de George de noter la ressemblance avec feu Nathanael Fisher.

Au cours des épisodes qui suivent, le décalage s'installe plus profondément dans la vie et touche à des questions quotidiennes. En effet, George refuse systématiquement d'accompagner Ruth à l'église. « *Agnostics don't go to Church* »[116] lui dit-il. D'autre part, Ruth n'apprécie pas les discussions entre son mari et les amies de sa fille Claire, notamment une jeune fille assez excentrique prénommée Anita, elle imagine ainsi que ces scènes pourraient se reproduire avec ses étudiantes et que George, pourrait en profiter. Enfin, les initiatives de M. Sibley ne sont pas toujours appréciées, notamment quand il décide d'élaguer l'arbre planté à la naissance de Claire par son père, le laissant dans un état pitoyable, réduit à un tronc et à quelques branches dégarnies. Symboliquement, George est-il en train de détruire la famille que Nathanael Fisher a construit ?

Après plusieurs scènes où George semble excessivement pris par ses occupations académiques et intellectuelles, négligeant sa femme ; Ruth fait la première véritable scène de ménage à l'épisode 408, où sacrifiant quelques assiettes, elle lui fait comprendre qu'elle a l'impression de n'être qu'un accessoire, la maison n'étant plus pour son mari qu'un lieu de passage entre deux cours à l'université. Devant l'incompréhension de George, Ruth quitte la maison pour s'installer provisoirement chez Bettina. Pour un spectateur désormais averti des modes narratifs de la série, la réapparition de Sarah et de Bettina un épisode auparavant n'a du coup rien d'une simple coïncidence, mais vise à préparer le refuge pour Ruth. L'absence de Ruth

[116] trad. « Les agnostiques ne vont pas à la messe »

s’étendra sur deux épisodes durant lesquels elle renoue avec Bettina. Les deux femmes partent au Mexique ainsi sur un coup de tête pour un séjour improvisé.

Pendant l’absence de Ruth, George se sent parfaitement à l’aise dans la maison des Fisher malgré les difficultés de communication qui s’instaurent entre lui et les autres membres de la famille, notamment Nate qui le presse de se réconcilier avec Ruth et de la ramener à la maison. George refuse so us prétexte que telle doit être la volonté de Ruth et qu’il ne cèdera pas à ses caprices.George manifeste une première faiblesse psychologique dans une scène très attendrissante où il joue avec Maya dans la cuisine. Il fond en larmes et répète en murmurant : « *Life is a series of accidents, one after another* »[117].

Ruth rentrera à l’épisode 410, pressée par Bettina qui veut retrouver le calme de son appartement. Une nouvelle surprise l’attend : George mentionne sans véritable raison deux de ses enfants Brian et Maggie. Si Maggie fera son entrée parmi les personnages de la diégèse qui orbitent autour de George, Brian sera vite oublié. En tout cas, le fils et la fille de M. Sibbley rejoignent les limbes de la série où se trouvent donc les personnages en attente de rôle. Deux personnages refont d’ailleurs apparition dans cet épisode : Kyle et Becky. Le diner prévu plusieurs épisodes auparavant a enfin lieu, dans une atmosphère lynchéenne qu’accentue le caractère sociopathe de Kyle, l’étrangeté des tics de Betty et surtout une conversation qui tourne autour de la fin du monde. Ce dîner en apparence anecdotique, voire anodin, sera pourtant un tournant dans le développement du personnage de George qui passera la nuit éveillé, faisant des recherches sur internet sur le sujet, sous le regard de Ruth, qui découvre comme les spectateurs d’ailleurs le caractère obsessionnel de George.

Un arbitrage trop hâtif

La suite d’accidents dont sera victime George nous incite à poser une question pertinente : qu’est ce qui caractérise un rebondissement d’un arbitrage trop hâtif ? Si les deux procédés ont en commun le caractère imprévisible, la différence entre eux

[117] trad. « La vie est une série d’accidents, qui s’enchainent les uns après les autres »

réside dans la préméditation des auteurs. Un rebondissement découle de la logique des évènements qui l'ont précédé dans la *fabula* et qui sans toutefois l'annoncer le préparent. Il implique par conséquent une série d'actions chronologiquement dépendantes et qui s'inscrivent logiquement dans la syntaxe narrative. Dans le cas de George c'est surtout d'un arbitrage hâtif qu'il s'agit tant dans la rapidité pour l'instaurer que pour ses conséquences incontrôlables.

Les deux derniers épisodes de la saison quatre relatent en effet la descente aux enfers de M. Sibley qui se met à acquérir des quantités d'eau afin de constituer une réserve d'eau potable, déplaçant pour les stocker les cartons de produits d'embaumement. Ruth propose alors à George qu'il les range dans l'abri anti-bombe de la maison, le « bomb shelter » qui donne son titre à l'épisode. Cette pièce qui permet de dater du coup la construction de la maison des Fisher pendant la guerre froide des années soixante, n'est pas sans rappeler toutefois la « pièce sur demande » dans la saga des *Harry Potter*, pièce surgie de nulle part qui prend les fonctions qu'on veut lui attribuer. L'obsession eschatologique de George envahit même ses rêves et ses cauchemars et se prolonge sur plusieurs épisodes. Toutefois, les scénaristes se trouvent devant la nécessité d'énoncer, a posteriori, les causes de ce malaise et dont on ne retrouve aucune trace parmi les éléments déjà mis en scène. Leur principale gageure devient dès lors de lui inventer un passé sur mesure.

Un passé sur mesure

A partir de là, il semblerait que les scénaristes se lancent manifestement dans une totale improvisation. Maggie, la fille de George sera investie du rôle de justifier cette psychose par des révélations sur le passé psychique de son père. Maggie, quelques épisodes avant le début de la psychose de George est en déplacement professionnel à Los Angeles. Elle en profite pour déjeuner en ville avec son père et Ruth. Elle travaille comme représentante pharmaceutique et ramène à George des antibiotiques à titre préventif. Maggie prie Ruth de ne pas hésiter à l'appeler si quelque chose va mal. Il s'en dégage l'image d'une jeune femme aimante, qui évoque avec son père des souvenirs d'enfance heureux, détail que les scénaristes semblent

avoir oublié vers la fin de la série, où au cours d'une ultime dispute avec son père, Maggie évoque un passé que rien ne laissait soupçonner, George les aurait négligés elle et son frère Brian, personnage qu'on ne verra jamais d'ailleurs. Pourquoi les scénaristes annoncent-ils ce personnage ? Il semblerait que les auteurs de la série ont arbitré de manière préventive en introduisant ce personnage sans en définir au préalable le développement. Leur choix ne les engage en rien puisqu'ils peuvent parier que l'évocation de l'existence du troisième enfant de George est une information que les spectateurs pourraient vite oublier.

Durant la nuit qui suit la visite de Maggie, George rêve de sa mère, un autre personnage de son passé. Le recours à sa mère comme protagoniste est intéressant dans la mesure où pour des raisons référentielles, il n'est pas nécessaire de justifier la présence de la génitrice, que les scénaristes peuvent du coup introduire sans préalable, en la dotant simplement de la fonction narrative la plus convenable. Dans son songe, George est mis en garde par sa mère de tous les dangers potentiels (chimiques, nucléaires, etc.). Ruth, réveillée par l'agitation de son mari le regarde, inquiète, gesticuler et parler dans son sommeil. Elle appelle Maggie, inquiète et lui laisse un message. Elle demande même conseil à Brenda, qui rappelons-le a suivi des études de psychologie, sur la signification que peut avoir le fait qu'un personnage se parle à lui-même.

George continue d'aller vers une dégradation au sens que Bremond donne à ce mot. Il devient un personnage de plus en plus inquiétant, jusqu' à la fin de l'épisode et par conséquent de la quatrième saison. Ruth se réveille la nuit et ne trouvant pas George à ses côtés part à sa recherche dans la maison. Elle le retrouve endormi sur un lit de camp dans la chambre-abri, et dans une sorte de crise démentielle, George refuse de la suivre insistant que c'est dans cet abri qu'il veut vivre. A la saison cinq, nous retrouvons George qui se fait interner de force. Une analepse explicative s'impose : George souffrirait selon le rapport médical d'une dépression psychotique.

On l'aura vite compris, les scénaristes cherchent à se débarrasser de lui, reproduisant le même schéma que pour le personnage de Lisa, ce qui explique l'accélération des évènements le touchant, sa psychose soudaine et imprévue tant des spectateurs que semble-t-il des scénaristes eux-mêmes pour qui la suite ne semble pas bien définie. Et pourtant, alors qu'on aurait pu très bien imaginer un accident

foudroyant pour une sortie définitive d'un personnage dont on ne sait pas trop qu'en faire, on n'assiste finalement qu'à un éloignement temporel, une sorte de pause narrative relative à George et cela pour trois raisons. La première concerne le traitement du personnage lui-même, un personnage que les scénaristes ont pris le temps de développer, en lui inventant son passé et en l'entourant d'une famille atypique. La seconde raison découle de la première et concerne justement sa fille Maggie, personnage encore à inventer. Enfin, pour la stabilité narrative du personnage de Ruth, la disparition de George impliquerait *de facto* la nécessité de lui trouver un remplaçant.

Devant la difficulté de le faire disparaître du récit, George dont la sortie de l'hôpital a été retardée plus d'une fois sur demande de Ruth, à la veille du mariage de Nate rentre à la maison. Son retour dans la maison des Fisher et au sein du couple qu'il forme avec Ruth ne signifie pas pour autant qu'une page vient d'être tournée. En effet, Ruth l'infantilise et le traite comme un objet à cacher. On peut voir dans sa volonté de le cacher, la métonymie du geste des scénaristes qui hésitent quant au développement de ce personnage, certes intéressant, voire attachant mais que leurs arbitrages ont conduit vers une impasse narrative. En effet, après sa crise psychotique, il est désormais difficile pour George de redevenir un personnage normal. D'autre part, l'exploration de sa psychose risque de devenir répétitive et de faire double emploi avec l'évolution du personnage de Billy.

Par son agressivité, et sa volonté de marquer ses distances par rapport à son mari Ruth manifeste sa volonté de rompre l'alliance du mariage et par conséquent le pacte narratif qui la lie à George. L'enjeu est de taille, et le personnage de Maggie vient à la rescousse. En effet, Maggie prend une partie des charges de Ruth en s'occupant de son père. De plus, il s'agit-là d'un nouveau personnage dérivé, prêt à sa propre expansion et par conséquent à acquérir sa propre autonomie narrative. C'est au cours d'une scène très émouvante que George perd contrôle pour une raison futile, s'excuse, puis fond en larmes devant Ruth qui reconnaît ne plus savoir comment se comporter avec lui. A Maggie, qui assiste impuissante à la scène, George demande de rester, requête qu'approuve Ruth. Maggie est entrainée, malgré elle, comme Nate à la saison une à qui Ruth demande de rester quelques jours après le décès de M. Fisher, dans le mécanisme narratif. Les scénaristes tentent dans les deux cas de repeupler la maison pour relancer l'intrigue.

L'état de George continue du coup d'empirer, allant donc vers une dégradation. Il tente en effet d'assister aux funérailles d'un coréen, simplement vêtu de son pyjama. Son état est certes inquiétant, mais il est surtout incohérent par rapport au caractère initialement apparu et ce n'est pas le bref récit de Maggie qui suffit à justifier cette incohérence dans son caractère. Afin de rendre sa psychose plus crédible, les scénaristes optent pour un rattrapage d'information dans une sorte de paralipse. La forme que prend cette paralipse est éloquente. C'est en effet au cours du prologue de l'épisode 503 que nous retrouvons George, âgé de cinq ans et assistant au suicide de sa mère. Durant ce micro-récit liminaire, Madame Sibley prépare à son fils son petit déjeuner favori, prend des cachets et lui demande de lui tenir la main pend son sommeil et surtout de ne laisser personne la réveiller. George reconnaît préférer aller à l'école plutôt que de rester avec sa mère, mais il accepte. Dans un geste inquiet, George enfant, range son pain dans sa poche, comme il l'a fait à plusieurs reprises pendant la saison quatre avec différents aliments que Ruth retrouvait pourris dans ses poches et dans les placards.

Le mépris de Ruth vis à vis de son mari augmente. Le parallélisme que nous avons évoqué entre George et Billy devient alors la raison de la colère de Ruth contre sa fille, dont elle désapprouve le concubinage avec Billy, craignant de la voir finir comme elle au chevet d'un conjoint fragile émotionnellement. Pourtant, dans ses moments de lucidité, George essaie de se rapprocher d'elle, en vain. Sentant son état se dégrader de nouveau, c'est vers Maggie qu'il se tourne, lui demandant de s'occuper de lui sans dévoiler son état médical à Ruth. George redoute sa séparation avec Ruth parce qu'il est amoureux d'elle ; et les scénaristes redoutent cette aussi cette séparation qui signifierait la disparition du personnage qu'ils se sont acharnés à développer. Le scénario reprend alors le même schéma répétitif : nouvel internement, nouveaux traitements d'électrochocs. La seule différence par rapport à la saison quatre réside dans le personnage de Maggie.

George constitue, on l'a bien compris, un personnage cyclique et la dégradation de son état pour la seconde fois impliquait forcément son rétablissement un épisode plus loin. Pourtant Ruth semble décidée de s'en séparer. Elle en parle à ses copines du club de tricot qui essaient de lui donner de sages conseils : aider George à s'installer durablement et partir une fois assurée qu'il a tout pour vivre en autonomie. Cette solution suppose un rétablissement durable de la psychose, or il s'agit de

désordres psychologiques dont la rémission n'est jamais totale. Pourtant, le récit concernant la maladie de George s'arrête subitement là. Un choix narratif nouveau se présente pour le protagoniste qui accepte de déménager dans un nouvel appartement avec Ruth, pensant qu'il s'agit d'un nouveau début.

La mort vient au secours

Selon le procédé que nous avons précédemment analysé, la solution de la crise narrative qui dérive de l'hésitation quant au sort de George viendra du décès de Fiona Kleinschmidt, artiste plasticienne, amie de Sarah et initiatrice de Nate à l'amour. Fiona décède d'une mauvaise chute alors qu'elle randonnait avec Sarah dans le canyon. En rentrant à la maison funéraire, Ruth découvre dans le séjour familial Sarah pleurant qui lui apprend la triste nouvelle. Ruth s'empresse de prévenir George qu'elle restera quelques jours pour tenir compagnie à sa sœur, traumatisée. Brenda aussi, se joindra au groupe, exclusivement féminin pour échapper à Billy, obsédé par Claire et installé chez Nate et Brenda. Pendant ce temps, George reçoit Maggie qui remarque que Ruth n'a rien emménagé parmi ses affaires personnelles dans leur nouvel appartement. La rupture viendra à la fin de cet épisode. En effet, la dernière scène de l'épisode a lieu dans le nouvel appartement où Ruth a ramené de nouvelles poêles, après avoir refusé de ramener les siennes. George reconnaît avoir compris son stratagème et lui annonce être prêt à une nouvelle vie en toute autonomie ; il s'est même engagé à dispenser au semestre suivant quelques cours à l'université.

Certes, le personnage de George avait pu disparaître à ce stade-là de la fiction, et rejoindre les limbes de la série. Il est doté d'un nouvel appartement équipé, et d'une nouvelle vie. Cela implique pourtant de nouveaux les trois problèmes que nous avons soulevés auparavant. En effet, son personnage est encore disposé à divers développements. Le second problème est relatif au statut de Ruth, dont le personnage peine à exister en dehors d'un binôme. Enfin, la disparition de George impliquerait celle de Maggie dont le rôle qu'elle porte en puissance commence à se profiler. En effet, l'intuition des spectateurs concernant les apparitions guères anodines de Maggie se confirmeront dès l'épisode suivant (507), soit quelques jours après la rupture

amoureuse entre les maris Sibley. C'est comme actant d'un micro-récit autonome celui de la mort d'une amie à elle, quaker comme elle, qu'elle commence à acquérir son autonomie narrative, et surtout à s'imposer comme la figure antinomique de Brenda. Les scénaristes voient-ils déjà se profiler la formation d'un couple nouveau pour Nate ? De plus, cette petite parenthèse narrative comble l'absence laissée par la disparition provisoire de George.

La suite du récit semble surtout régie par la fin imminente de série qui lui confère alors un rythme rapide, frôlant avec l'incohérence narrative. En effet, George réapparait quelques semaines plus tard. Il appelle Ruth et lui demande de passer chez lui. C'est alors qu'il l'informe de ses projets d'avenir et lui demande un divorce rapide parce qu'il compte se remarier avec une de ses collègues Joy. Quelques scènes après, nous retrouvons Ruth dans le bureau de Joy qu'elle prévient de la situation mentale et médicale de George. Joy s'empresse de rompre avec son fiancé ce qui entraine une dispute entre George et Ruth. Lui ne comprend pas son intrusion dans sa vie sentimentale et elle, explique qu'elle voulait éviter à Joy le calvaire qu'elle-même a subi. En fait, elle empêche tout simplement George d'acquérir une autonomie narrative, par la mise en place d'un récit dont il serait le héros, sans le personnage de Ruth.

George disparaît pendant deux épisodes que marquent l'aventure de Ruth avec le coiffeur Hiram, leur escapade amoureuse et surtout la mort de Nate. Il assiste toutefois, aux funérailles de Nate et se joint à la famille, à la demande de Ruth à l'enterrement à l'épisode 510. Le soir, il tient même compagnie à Ruth avec Sarah et Bettina pour le diner. Il sera à l'épisode suivant aux petits soins avec Maya que Brenda confie à Ruth. Le scénario « malade mental » semble être complètement oublié. L'accélération qui marque le dernier épisode touche aussi le binôme Ruth/George. Brenda qui vient reprendre sa fille Maya laisse alors Ruth dans la solitude la plus complète. George n'hésite pas à lui tendre la main quand elle l'appelle. Et c'est d'ailleurs chez lui qu'elle envisage de s'installer quand Dave et Keith décident de reprendre la maison familiale pour s'y établir avec leurs enfants adoptifs. Enfin, dans le clip final, il est au chevet de Ruth, ce qui marque la consécration de leur binôme sans toutefois que ne soit dévoilé aux spectateurs le détail de sa propre mort.

En somme, et au-delà de l'accélération finale qui dicte des arbitrages trop hâtifs, l'enjeu du développement d'un personnage tel que celui de George Sibley réside dans son expansion narrative. Avec quelques « ratés », son récit s'écrit comme une série d'incursions dans son passé dans l'objectif de créer, en inventant par bribes, son passé des points de départ pour des épisodes relatés au présent.

L'EXPANSION DE LA TRAME NARRATIVE

BILLY OU LES BALBUTIEMENTS DU SCENARIO

Billy, Margaret et Bernard Chenowith constituent la famille de Brenda. Celle-ci en parle en termes guère élogieux dès les premières minutes de l'épisode pilote. En effet, elle propose à Nate de le raccompagner à leur arrivée à l'aéroport de Los Angeles et en conduisant dit n'être guère pressée de retrouver sa famille :

« Frankly I'm in no hurry to get home to my family's annual Christmas Eve massacre. Parents who stayed together for the children, but really because they got off tourmenting each other so much. Manic-depressive brother who always chooses the hollydays to go off his medications and an ancient springer spaniel who'scompletely blind, deaf and incontinent »[118].

[118] Trad. « Je ne suis franchement pas pressée de rentrer pour les festivités de Noel en famille. Mes parents ne son les organisent que pour le plaisir qu'ils ont de se gêner mutuellement. Mon frère,

Les scénaristes donnent d'emblée le ton qui leur servira à développer la famille de Brenda. Les déclarations de la jeune fille sont plus qu'une simple promesse narrative ; ils orientent la réception vers un parti pris scénaristiques. Les auteurs de la série instaurent par ce résumé la ligne directrice de tout un récit annoncé.

Billy : un personnage bipolaire

C'est d'ailleurs au cours de ce premier épisode de la série qu'apparaît Billy pour la première fois, les parents de Brenda, tous deux psys ne seront montrés qu'à l'épisode 105 et l'épagneul aveugle et incontinent semble avoir été oublié par les scénaristes qui auraient pu y avoir recours pour des digressions narratives amusantes, mais aussi et surtout par les metteurs en scène qui oublient de le montrer bien qu'il figure dans le dialogue à titre de « silhouette ». Sans avoir forcément un rôle dans la narration, il aurait servi, comme les accessoires de décor à donner un réalisme à la scène en s'inspirant des propos de Brenda. Dans l'épisode pilote, celle-ci est au téléphone avec Nate, afin de s'enquérir de son état au lendemain du décès de son père Nathanael Fisher, quand entre celui qu'on reconnaitra comme étant son frère. Mal coiffé, pas rasé et à moitié nu, il est en pleurs et cherche désespérément dans le réfrigérateur les olives que Brenda mange.

Pour un spectateur averti, l'apparition de Billy à ce moment-là ne constitue pas un événement anodin. En effet, doter un personnage qui n'appartient pas aux Fisher d'un frère dès l'épisode pilote revient à lui attribuer de multiples possibles narratifs en lui donnant une autonomie narrative, c'est-à-dire la possibilité d'avoir en orbite à son tour des personnages ; en d'autres termes, le doter d'une capacité de générer un récit dont il ne serait plus qu'un personnage secondaire mais le véritable moteur. Alors que le personnage de Lisa avait pour fonction de mettre en attente celui de Brenda en le laissant évoluer indépendamment du personnage de Nate, le personnage de Billy, au contraire, permet d'ancrer Brenda parmi les Fisher notamment grâce à la relation qu'il entretiendra avec Claire Fisher, la cadette.

---

maniaco-dépressif choisit toujours les fêtes pour arrêter ses traitements. Ah ! j'oublie le vieil épagneul, complètement sourd et incontinent. »

D'autre part, si le personnage de Billy est une « création » ingénieuse, c'est par la maladie dont il est porteur, la psychose maniaco-dépressive et qui le dote du coup d'un caractère double, parfois pathétique, parfois inquiétant. C'est cette hésitation dans l'interprétation du personnage qui crée toute sa complexité et le dote d'un avantage relatif au sein de la diégèse, dans le double embranchement dont il est le point de départ : un scénario pathétique où Billy apparaît comme la victime de ce trouble bipolaire et un autre inquiétant, où le malade devient un psychopathe dangereux. D'ailleurs sa maladie constitue un alibi qui permet de le faire disparaître, chaque fois que sa présence devient gênante pour le personnage de Brenda ou pour la suite de la diégèse, par la possibilité que les auteurs ont de le faire interner. Les scénaristes ont trouvé ainsi un moyen bien commode d'éloigner temporairement Billy dès lors que sa présence gêne le récit. Ces « disparitions » provisoires sont un amuïssement des possibles relatifs à ce personnage et portent en elles, la possibilité de son retour.

Après cette première occurrence, il ne sera plus question de lui pendant quelques épisodes. Sa disparition est sans doute due à l'indécision concernant l'évolution du personnage de Brenda et de la relation qu'elle est en train d'instaurer avec Nate, relation amoureuse mue par des non-dits et où Brenda tente de garder sa spécificité et les mystères entourant son personnage, notamment le tatouage qu'elle porte au creux des reins portant l'inscription « Nathanael ». D'ailleurs ce sont les parents Chenowith qui feront leur apparition avant la seconde occurrence de Billy.

Nate et Brenda se font surprendre par eux, alors qu'ils étaient dans la piscine, et invitent Nate à diner. Au cours de ce dîner où il est surpris de constater l'absence de Brenda, de nombreuses révélation concernant la jeune femme sont dévoilées par ses parents, notamment une explication plausible du tatouage : l'inscription est le nom d'un des protagonistes d'une séries de contes que Brenda et son frère aimaient lire durant leur enfance *Nathanael and Isabel*. C'est au cours de ce même épisode que Nate fait connaissance avec Billy qu'il découvre errant nu dans l'appartement de sa sœur, ce qui le rend fou de jalousie. Il remarque par ailleurs l'inscription « Isabel » tatouée, avec la même calligraphie au creux des reins de Billy, détail qu'il trouve inquiétant. A partir de là, le personnage de Billy va constamment osciller entre les deux scénarios : parfois personnage suscitant la pitié et d'autres fois un personnage manipulateur, voire psychopathe dangereux.

C'est avec Claire à partir de l'épisode 106 que Billy commence à gagner en complexité. Claire, venue prêter main forte à Brenda pour le déménagement d'un meuble, croise Billy, dynamique et charmant, qui lui annonce que sa sœur était la véritable petite fille qui a inspiré les faits du best-seller *Charlotte dark and light,* et propose de la raccompagner chez elle. Dans le séjour des Fisher, Billy embrasse Claire passionnément, prend quelques clichés et part en coup de vent, non sans lui avoir proposé de la revoir. Ils se revoient à la sortie du lycée, où Claire est mitraillée sous son objectif, adulée dans sa beauté d'adolescente. Billy est alors l'archétype du photographe fou de son modèle, passionné par sa muse. Toutefois, le lendemain, Claire l'attend en vain à la sortie du lycée, elle essaie de le joindre. Billy décroche mais semble ne pas se souvenir d'elle. Au bout du fil, les spectateurs le découvrent déprimé, alité sur le fauteuil dans l'appartement de Brenda.

L'histoire entre Claire et Bill est close. Elle a duré un épisode, assez longtemps pour créer un passif entre les deux personnages et la possibilité pour les scénaristes de reformer ce couple au moment opportun. Leur objectif premier d'installer durablement Billy dans la syntaxe narrative est atteint. Il commence à se faire intrusif dans la vie du couple. Il adresse par exemple à sa sœur ainsi qu'à Nate un panier plein de vibromasseurs et autres jouets sexuels comme cadeau. Il contribue par son mystère à celui de Brenda et leur tatouage instaure tacitement entre eux une sombre complicité qui pourrait avoir des relents d'inceste. A la fin de ce même épisode, alors que Nate s'apprête à partir avec Brenda en week-end amoureux, celle-ci l'avertit au dernier moment qu'elle est dans l'incapacité d'y aller. Chez elle, assis sur le carrelage de la cuisine parmi une centaine de photos éparpillées par terre, Billy est en pleurs, incapable de choisir les photos qui siéraient le mieux à sa prochaine exposition. Brenda prend le temps d'expliquer à Nate la nécessité pour elle de soutenir son frère dans ses phases dépressives comme elle l'a toujours fait depuis leur plus jeune âge. Elle lui promet de le recontacter dès que la situation sera rétablie.

Devant l'absence prolongée de Brenda, Nate va chez elle, et découvre un homme nu dans la cuisine de sa fiancée. Connor, un vieil ami australien (clin d'œil probable aux origines australiennes de la comédienne Rachel Griffiths) est installé ainsi que Billy chez elle depuis un certain temps. Les trois amis passent des moments agréables alors que, paradoxalement, quelques jours plutôt Billy était dans un état psychique inquiétant.

La descente aux enfers

C'est au vernissage de l'exposition des photos de Billy que tous les Fisher et les Chenowith se retrouvent. La rivalité tacite entre Billy et l'amant de sa sœur se manifeste par une photo que l'artiste a prise de Nate à son insu en train de pisser contre un mur. Nate est inquiet et soupçonne Billy de le suivre. Brenda qui essaie de calmer le jeu lui fait une révélation, sorte de rattrapage d'information visant à expliquer les raisons pour lesquelles elle essaie toujours de protéger son frère. Elle raconte que pendant l'année de ses dix-huit ans, après les vacances qui ont servi à célébrer son baccalauréat, et au retour à la maison familiale, Brenda a été accueillie par la nouvelle de la tentative de suicide de son frère. C'est pour cette raison qu'elle abandonna les études qu'elle envisageait de poursuivre dans la prestigieuse université de Yale pour rester auprès de son frère. Brenda au cours d'une conversation enflammée avec son frère lui reproche ouvertement de la manipuler et de jouer avec sa vie.

La descente aux enfers de Billy ne fait commencer, et les accidents vont s'enchainer. Le premier a lieu dans le cabinet du docteur Feinberg, auteur du célèbre *Charlotte dark and light,* qui découvre que l'on s'est introduit de force dans son bureau qu'il retrouve dans un état chaotique, tous les dossiers étant répandus par terre et sur les meubles. La scène suivante montre Billy, devant la piscine de ses parents, sous la pluie, jetant les feuillets concernant sa sœur, trouvés dans le bureau du docteur Feinburg à l'eau. Les exhortations de ses parents ne font qu'aggraver sa rage. Pour les deux parents, psychiatres de profession, interner Billy semble une nécessité, que Brenda refuse pourtant. Afin de la convaincre, Margaret raconte une autre version des faits qui avaient eu lieu l'été des dix-huit ans de Brenda : Billy ne tentait pas de se suicider, mais comme un dangereux psychopathe voulait fabriquer une bombe. Brenda pour qui cet épisode a marqué un tournant dans sa vie de jeune fille, l'obligeant à changer d'orientation académique et par conséquent professionnelle, Brenda qui a grandi dans la culpabilité liée au possible suicide de son frère se sent trompée par ses parents qui lui auraient caché la vérité des faits. Elle met sa mère à la porte et lui demande de ne plus jamais la contacter.

La dégradation de l'état de Billy se poursuit dans l'épisode 111, où le frère suit sa sœur qui accompagne Nate et Dave à un congrès des directeurs funéraires indépendants à Las Vegas. Nate et Billy se croisent au casino. Ce que Billy essaie de faire passer pour une simple coïncidence est l'ultime preuve que le frère, qui voue une jalousie maladive à l'égard de sa sœur la suit partout. De retour à Los Angeles, Nate et Brenda découvrent parmi les photos prises et développées par Billy des photos de leurs étreintes. Le personnage de Billy frôle la perversion sexuelle et son caractère devient de plus en plus dangereux, compromettant la sécurité de sa sœur, qui s'empresse de lui retirer le trousseau des doubles de clefs qu'il possédait, en lui demandant de ne plus l'approcher et surtout de l'exhorter de reprendre son traitement médical. Brenda n'évoque ne aucun cas la possibilité d'interner son frère.

Pour procéder à l'éloignement temporel de Billy et par conséquent sa sortie provisoire de la trame narrative, un événement particulièrement violent est nécessaire. Cet accident a lieu la nuit-même où Brenda retire les clefs de son appartement à son frère. Elle est réveillée par le bruit d'un carreau cassé. Billy fait intrusion chez elle. Il a le dos profondément taillé au creux des reins. A l'emplacement du tatouage, il découvre sous son t-shirt une plaie. Armé d'un couteau, il s'apprête à effacer de la même sorte le tatouage de sa sœur, espérant ce faisant gommer la part d'ombre de leur enfance qu'ils portent toujours. Brenda essaie de se protéger et va même jusqu'à assommer son frère avant d'appeler du renfort. Bill est interné. A la fin de la première saison, devant la culpabilité que ressent Brenda d'avoir interné son frère, elle va lui rendre visite. Nous découvrons alors un personnage sous l'emprise d'anxiolytiques, extrêmement calme, qui présente ses excuses à sa sœur, regrettant d' avoir gâché sa vie.

Billy restera interné jusqu'à l'épisode 208, où Brenda et Nate, invités chez Margaret ont la surprise de le voir. Il est sorti sur demande de sa mère qui lui a proposé de l'héberger. Sa cure lui a été bénéfique mais il dit reconnaître la nécessité de couper tout lien avec Brenda, qui pourrait selon l'analyse de son psychiatre traitant être la cause de ses désordres affectifs.

Billy et les velléités artistiques de Claire

Billy réapparait donc à la saison deux, comme personnage indépendant de celui de Brenda. Les scénaristes semblent vouloir « meubler » la fiction et font un choix remarquable. Le développement du jeune homme sera tributaire de celui de Claire qui découvre sa vocation artistique. Pendant le dîner chez Margaret, Billy demande en effet à Claire son aide pour un projet artistique ; une séance photo. Claire se retrouve donc quelques jours plus tard chez lui, dans un salon baigné d'ombre, ou les rideaux sont tirés, des projecteurs installés et où l'attend un appareil photo posé sur trépied. Billy, qui veut exorciser son accès de folie, souhaite en effet faire photographier notamment l'emplacement de sa cicatrice. Il agit en modèle docile, obéissant aux requêtes de Claire concernant une pose ou un regard ce qui met l'apprentie photographe en confiance. Toutefois, à un moment inattendu Billy qui avait pourtant posé jusque-là toute la pudeur qu'exige ce genre d'exercice artistique, se retourne, dévoilant son intimité, ce qui effraie Claire qui part en courant. Billy lui envoie quelques jours plus tard des tirages de ses clichés et un petit mot d'excuse. Nate, qui voit lui aussi les photos dans la chambre de sa sœur manifeste son inquiétude ; Claire reconnaît qu'il a raison. Mais, après cette séance photo, Claire est sûre de sa vocation artistique et s'apprête à présenter sa candidature pour être admise dans une école de Beaux- Arts, LAC Arts, la même école que Billy a fréquentée pour ses études. Elle le contacte et il s'empresse de lui écrire une lettre de recommandation où il met en avant le potentiel artistique de la jeune fille. L'image du psychopathe dangereux est désormais révolue.

L'autre embranchement semble avoir été choisi par les scénaristes pour la suite immédiate de la série. En effet, Billy explique à Claire qu'il l'évite simplement pour éviter de lui faire du mal. D'autre part, Nate et Billy se retrouvent pour le re-mariage de Margaret et Bernard Chenowith séparés au début de la saison deux. Alors que Brenda semble toujours se rebeller contre les conventions sociales, Billy trouve la cérémonie, d'inspiration *NewAge*, émouvante et semble avoir accompli sa socialisation. A la fin de la saison deux, la sortie provisoire de Brenda de la *fabula* s'accompagne de la disparition de Billy qui comme sa sœur vient de rompre avec le récit des Fisher. Son caractère semble encore indécis. Est-il la part d'ombre du personnage de Brenda, l'initiateur de Claire et potentiellement son futur amant ? Sa maladie est-elle un embranchement définitivement clos, ou verra-t-on une

reformulation de sa descente aux enfers ? Autant de questions qui impliquent autant de possibles narratifs que le scénario semble ne pas avoir encore arbitré.

Complicité et fraternité

Tout comme Brenda dont il semble mimer le mode de fonctionnement et les occurrences, Billy réapparait dans le prologue de l'épisode 307 au chevet de son père agonisant. Le scénario le présentant comme un individu dangereux semble éloigné, remplacé par celui présentant Billy comme un jeune homme sensible. Ainsi, son hommage à son père est des plus émouvants. Il choisit pour ce faire d'évoquer des souvenirs (créés par les scénaristes et présentés pour la première fois aux spectateurs pour l'occasion), à partir de photos de son enfance. Il raconte avec détail comment il a essayé par exemple de creuser dans le jardin de ses parents un tunnel censé le conduire en Chine dès qu'il a découvert que la terre était ronde et ce avec les encouragements de son père qui savait pourtant la mission impossible à achever. Billy très ému, ne finit pas son discours et s'installe aux côtés de sa sœur. Le temps des reproches mutuels et de l'instabilité affective et émotionnelle du frère et de la sœur semblent bien loin, tant dans la lettre du récit que dans la mémoire des spectateurs pour qui une année civile et une dizaine d'épisodes se sont écoulées depuis la dernière apparition des Chenowith.

Progressivement, le caractère de Billy gagne en normalité, mais le personnage semble dépendant de celui de Brenda. En effet, si l'on peut dès l'épisode de la mort de Bernard Chenowith, déceler les intentions des scénaristes qui cherchent à réintroduire Brenda dans la vie de Nate et par conséquent dans le syntagme narratif principal ; les rôles de Billy et de Margaret ne sont pas encore précisés. C'est ce qui explique la multitude des scènes relatives au devenir des cendres de feu Monsieur Chenowith.

Ces réunions familiales sont l'occasion pour les scénaristes de permettre à Billy et à Brenda de renforcer leurs liens affectifs. Ceci est d'autant plus pertinent que Brenda est à ce moment-là de la diégèse célibataire, ce qui éloigne les craintes et la jalousie de Billy. Les trois membres de la famille Chenowith semblent du coup

évoluer dans une sphère autonome parallèlement au récit de la famille Fisher. Jusqu'à l'épisode 311, le sort des cendres de Bernard est régulièrement soulevé jusqu'à ce que Margaret, perdant patience les répande par-dessus le balcon sur la ville. Un événement mondain réintroduit la famille Chenowith dans le récit premier, c'est le vernissage de l'exposition des œuvres des élèves de l'école de beaux-arts que fréquente Claire et où Billy a poursuivi ses études. Toutefois, les changements qu'aurait pu opérer cette manifestation mondaine semblent limités. Billy ne renoue pas avec Claire ni Brenda avec Nate que Lisa accompagnait.

Le revirement de la situation viendra d'un autre scénario, contenu en puissance depuis la saison une et qui concerne les sentiments que Billy a envers sa sœur. En effet, un soir, Billy rentre exicité d'avoir trouvé une adaptation en dessins animés de leur conte pour enfants préféré *Nathanael and Isabel*. Billy s'énerve devant la médiocrité de l'adaptation et les clichés qu'elle contient. Dans un moment d'égarement, Billy tente d'embrasser sa sœur, lui avouant son amour. Brenda part, choquée. Pour elle ce départ, est le début d'une nouvelle séquence narrative qui conduira à ses retrouvailles passionnelles avec Nate ; pour Billy, c'est le début d'une longue ellipse.

Billy dans la sphère de Claire

Après une ellipse qui s'étend sur plus d'un an, Billy réapparait à l'épisode 409. En effet, le professeur Pope, l'enseignante de Claire est victime d'un accident de la circulation l'immobilisant pour de longues semaines. C'est l'alibi trouvé par les scénaristes pour réintroduire Billy aux côtés de Claire, dans la mesure où l'évolution de la relation du frère − sœur semble compromise sinon dans une impasse narrative. D'autre part, le personnage de Claire, durant la saison quatre, a expérimenté divers embranchements possibles (art, bisexualité, drogues, etc.) et semble lui aussi dans une impasse narrative. La surprise est donc grande quand entre le remplaçant du professeur Pope, en l'occurrence Billy. Toutefois, même si le scénario de l'aventure amoureuse se fait sentir immédiatement, il se laisse attendre, les scénaristes préférant opter pour

le principe de précaution en instaurant au départ une complicité strictement artistiques entre ceux dont le destin amoureux semble pourtant dessiné depuis la saison une.

Le premier baiser a lieu donc lors de l'épisode suivant, au cours d'une séance de développement de photos dans l'obscurité feutrée du laboratoire. Le retour de Billy dans son école est aussi l'occasion pour les scénaristes de lui inventer un « souvenir » : il aurait eu une aventure « purement sexuelle » avec Olivier Castro-Staal, son ancien professeur et actuel amant de sa mère. Ce rattrapage d'information pourtant fantaisiste aurait pu donner naissance à une série de chantages, reproduction d'un schéma dominant/dominé, développement qui aurait contribué à la complexité du personnage de Billy. Toutefois, pour le schéma, il s'agira uniquement d'une anecdote sans conséquences sur la trame narrative.

D'autre part, Brenda et Billy se retrouvent au chevet de leur mère qui vient de subir une hystérectomie. Etrangement, et malgré le fait qu'ils ne sont pas adressé la parole pendant de longs mois après la tentative avortée de Billy d'embrasser sa sœur, ils partagent un moment agréable à la cantine de la clinique. Les scénaristes auraient-ils oublié l'accident ayant conduit à leur longue séparation ? Ou bien, peut-on supposer une accélération de l'action devant l'urgence de rétablir leur relation ? C'est ce qui expliquerait que la *fabula* soit passée outre un éventuel compromis concernant la relation fraternité qui les lie.

La saison quatre se clôt avec Billy aux côtés de Claire, lui offrant tout son soutien affectif et moral pour sa première véritable exposition. Il s'agit-là de la consécration de leur complicité artistique comme de leur amour et qu'illustre le baiser passionné qu'ils s'échangent en guise d'encouragement dans la chambre de la jeune artiste. Une belle promesse pour la dernière saison.

Un arbitrage trop hâtif

Le binôme Claire/Billy ne fera pas exception à l'arbitrage trop hâtif qui touche tous les protagonistes de la série. Nous retrouvons pourtant au début de la dernière saison, Billy et Claire formant un couple parfait. Claire s'est installée chez lui et

bénéficie de toutes les conditions pour approfondir « son art », cédant du coup à la tentation d'abandonner ses études d'art ponctuellement, à la recherche de nouvelles expérimentations artistiques. Billy lui, ne vit que pour elle. Toutefois, dès le premier épisode, un bémol vient assombrir ce paysage idyllique. En effet, Billy a de la peine à jouir à cause de ses prises quotidiennes de lithium, son traitement contre son désordre maniaco-dépressif. Il décide donc d'arrêter pour la énième fois son traitement.

Si les saisons précédentes avaient montré un personnage dépressif, c'est pour la phase maniaque de Billy, euphorique après l'arrêt de son traitement, que le scénario opte dès la fin de l'épisode 502. Billy prévoit alors pour lui et pour sa compagne plusieurs projets extravagants comme par exemple celui de s'installer pour un semestre en Espagne. Son euphorie d'accompagne par ailleurs d'achats compulsifs dont il comble Claire, qui, de son côté a la mauvaise surprise de voir ses comptes bloqués à la demande de sa mère, qui cherche un moyen pour la sanctionner d'avoir choisi d'arrêter ses études. Billy propose alors de l'entretenir. Toutefois, son euphorie sera de courte durée. Son comportement devient de plus en plus agressif et violent, et Billy sombre de nouveau dans son schéma narratif habituel. C'est au cours du dîner-surprise organisé par Brenda pour l'anniversaire de Nate, que Billy sombre, en proie à une attaque de panique. Il quitte la fête promptement et Claire, fatiguée de ce revirement de situation découche. Elle rentre le matin pour découvrir Billy complètement fou de rage. Claire part en mettant fin à leur relation.

L'embranchement qui suit découle directement de la rupture du couple. Billy tente à maintes reprises de revoir Claire. Même Margaret s'interpose pour tenter de la convaincre de renouer avec lui. Entretemps, Billy, dépressif, est hébergé chez Nate et Lisa à qui il répète dans une sorte de frénésie obsessionnelle tous les détails concernant Claire en essayant d'y trouver un signe qui indiquerait les regrets de Claire ou son désir de renouer avec lui. Le schéma devient vite répétitif voire lassant. Les scénaristes choisissent dès lors de le faire disparaître momentanément sans chercher à justifier son absence. D'ailleurs même son retour ne sera guère justifié à l'épisode 510, après la mort de Nate. C'est en rentrant tard la nuit chez elle, que Brenda voit le séjour allumé. Billy vient offrir son soutien à sa sœur désormais veuve avec une enfant à charge et une autre sur point de naître. Il sera d'ailleurs à ses côtés durant l'accouchement mais elle lui demande de s'installer ailleurs dès leur retour de la maternité afin qu'elle puisse trouver ses repères avec ses deux filles Maya et Willa.

Enfin, il apparaît comme un simple comparse durant la visite que font les familles Fisher et Chenowith à Brenda pour la féliciter de la naissance de sa fille et dans une discussion anodine, il avoue à Ted, le nouveau compagnon de Claire qu'il est jaloux de lui. Billy aura toutefois sa place dans le clip final. Mais sa mort ne sera pas l'objet d'une séquence narrative. C'est au chevet de Brenda agonisante qu'il est représenté, en véritable dément mental.

Oscillant entre deux scénarii, le personnage de Billy montre comment fonctionne le scénario. Les auteurs de la série n'ont pas fixé son sort par avance, préfèrent lui réserver deux facettes : un psychopathe dangereux et un jeune homme conscient qu'il souffre d'un trouble bipolaire. Ce double scénario a aussi comme effet de ne pas fixer, une fois pour toutes les réactions des spectateurs et leurs sentiments quant à ce personnage. Le principal objectif des scénaristes opérant ainsi est peut-être d'éviter la monotonie du récit à cause de la répétition d'un même schéma. Toutefois, il faut aussi noter l'avantage que leur donne ce double scénario quant au rôle que peut avoir Billy dans le récit de sa sœur.

Il semble en effet que les premières apparitions du jeune homme aient pour fonction d'enrichir le monde narratif de Brenda par deux voies. La première permet d'étayer le passer mystérieux de la compagne de Nate et la seconde compromet la relation du couple Brenda/ Nate. Ce n'est qu'à partir de la saison 3 que Billy prendra une orientation différente. Il devient autonome par les récits de ses velléités artistiques et par le rôle d'initiateur de Claire. Toutefois, et afin de préserver la cohérence du personnage, les scénaristes gardent en veille son trouble bipolaire. Ce trouble sera leur ultime recours pour trouver un exutoire au protagoniste qui, au début de la saison 5 entravait le développement du personnage de Claire.

LE CYCLE DES AMANTS DE RUTH : DE L'ARCHETYPE DE LA MENAGERE A LA FEMME ADULTERE

Nous consacrons, au terme de cette réflexion sur le statut des personnages secondaires, une analyse du cycle des amants de Ruth. Au-delà de leur aspect anecdotique et du clin d'œil certain que font les scénaristes aux ménagères spectatrices de *soap operas*, de *télénova* et autres sagas, qu'apportent les amours de Ruth au récit premier ? Seraient-ils uniquement le moyen le plus simple trouvé par les auteurs pour développer le caractère de la veuve Fisher ? Qu'il s'agisse d'Arthur Martin, l'apprenti de Fisher & Fils amateur de *World of Warcraft* et modèle obsessionnel de bienséance, ou de Nikolai, un immigré slave exubérant et obnubilé par la « chose », en passant par Hiram son coiffeur, ou encore par George, il n'y a que Ruth pour ne pas remarquer le dysfonctionnement qui régit ses relations amoureuses. Si d'habitude, les parents mettent en garde leurs enfants contre leurs fréquentations, les normes s'inversent dans le cas de Ruth.

Nathanel : Un mari qui vous veut du bien

D'emblée, lors des funérailles de son mari, Ruth reconnaît avoir eu pendant plusieurs mois une relation adultère avec son coiffeur. « Il m'a dit que j'avais de beaux cheveux », dit-elle à ses enfants comme pour se justifier. Si Ruth éprouve un quelconque remords, c'est parce qu'elle croit que, maintenant que Nathanel est mort, il est omniscient, et sait qu'elle l'a trompé. Malgré le compliment du coiffeur, les scénaristes ne nous donnent aucune information complémentaire pour comprendre ou au contraire condamner l'infidélité de cette femme. Les raisons seront énoncées plus tard. La première fois à l'épisode 103 où Nate découvre la « chambre secrète » qu'occupait son père de temps en temps. Cette pièce est une sorte de jardin secret que garde le père de famille pour fumer du haschisch ou encore écouter de la musique comme l'atteste la quantité de disques retrouvés dans cette pièce. Nate y découvre une photo de Ruth jeune, qu'il remet à l'intéressée. Sa mère, par une subtile analepse, raconte les circonstances dans lesquelles elle a épousé Nathanael. A la veille de la guerre du Vietnam, le mariage semblait être le seul moyen pour les jeunes de se fréquenter. Ruth n'aurait connu que Nathanael. C'est ce qui explique la tentation de l'adultère et ses sentiments envers son coiffeur. La question que l'on peut se poser pertinemment est : pourquoi les scénaristes cherchent-ils à justifier un adultère qui n'a plus aucune incidence sur la suite du récit ? En effet, Ruth étant devenue veuve, elle est libérée du lien matrimonial. D'ailleurs, la seule personne à qui elle devait des excuses est morte. La principale raison pour laquelle les auteurs de la série tentent de justifier la « faute » de leur personnage est la loi du « politiquement correct » à l'écran. De plus, Ruth représente une tranche précise de la société américaine à qui s'adresse particulièrement la fiction télévisuelle : la ménagère. Toutefois, notre hypothèse est que le personnage de Ruth dépend dans son développement narratif de celui de ses enfants. C'est pourquoi, il était nécessaire pour les scénaristes de montrer les bases de la relation des deux parents, dans l'objectif de l'investir d'une signification précise en temps voulu.

Notre hypothèse se confirme au cours du premier épisode de la saison 3, quant Ruth raconte à Maya que son père a été conçu « par erreur ». Nous ne reviendrons toutefois pas sur les conséquences qu'a cet aveu sur Nate, décrites dans la partie consacrée à l'analyse de cet épisode stratégique.

Malgré le décès de Nathanael, Ruth Fisher donne le ton à la suite. En effet, au terme de la scène qui révèle aux Fisher les dernières volontés de Nathaniel Sr. Au cours de l'épisode 102, Ruth déclare avec la plus ferme conviction à ses enfants : «Il voulait que nous soyons heureux. Nous serons heureux ! ». La quête de bonheur figure justement en première place sur la liste des desseins de chaque membre de cette famille « bercée » par la mort. Quant à Ruth, sa quête est mue par la nécessité de se sentir aimée et appréciée dans ses attributs de féminité.

Hiram : Nouvelles perspectives pour un couple adultère

De ce dilemme entre la femme mariée et la femme désirant être aimée était né son adultère. La première saison sera placée sous le signe de la libération pour la veuve. Elle affiche alors au grand jour sa relation avec Hiram.

Et pourtant, les scénaristes veulent empêcher que Ruth reprenne le même schéma narratif qui la liait avec Nathanael. Il était donc nécessaire pour eux, que sa relation avec le coiffeur ne soit pas un modèle de calme plat. Cet élément qui viendra semer le trouble dans l'esprit de Ruth est annoncé par le fleuriste Nikolaï qui lui fait explicitement la cours. Ruth décide se donner libre cours à ses envies, c'est pourquoi elle invite Hiram à dîner en famille. Pour la première fois dans la série, l'amant et les enfants se croisent. Mais le dîner qui aurait pu ouvrir une voie narrative axée sur le conflit entre la famille et les amours, ne fait que l'esquisser. L'enjeu de ce dîner semble être pour les auteurs de la série la nécessité de donner à Ruth une autonomie narrative aux yeux de ses enfants. De plus, cet épisode instaure un nouvel embranchement : Ruth propose ses services au fleuriste Nikolai. Le personnage de Ruth doit par conséquent opérer un double arbitrage : celui concernant sa relation avec Hiram et la promesse d'une aventure amoureuse avec Nikolaï sous couvert d'une relation de travail. Une chose est sûre, Ruth (ni les scénaristes d'ailleurs) ne veulent répéter le modèle de stabilité et de monotonie que semblait être son mariage.

A l'épisode 109, désireuse de renouer avec une passion amoureuse qui la transcendait autrefois, Ruth part à l'assaut des montagnes avec sa tente sur le dos et Hiram sur ses pas. Une scène merveilleuse (que nous avons mentionnée dans le

chapitre consacré aux « phantasmes et rêves » des personnages) montre Ruth sous l’effet de l’ecstasy, gambader dans la forêt en pleine nuit, caressant les arbres, avant de suivre un ours sur pattes qui la guide à son défunt mari en train de réparer le corbillard qui lui sert de véhicule de fonction. Pour finir, c’est sous le capot de la voiture que Ruth trouve sa propre tombe, cachée sous un tas de feuilles mortes. L'épitaphe n'indique toutefois pas encore de date de décès. Sur le plan symbolique, cette scène représente évidemment le deuil que peine à effectuer Ruth, refusant de s'engager corps et âme dans sa relation avec Hiram. Sur le plan narratif, comme nous l’avons montré, elle met au jour le mode opératoire des scénaristes, qui procèdent en arbitrant entre les différents choix possibles.

Une double voie

Pourtant proche d'Hiram, Ruth cède au cours de l’épisode 110 aux avances de NikolaÏ. Le fleuriste russe a en effet un caractère antagoniste à celui de Hiram, réservé. D’ailleurs la proximité qui naît de la collaboration professionnelle entre Nikolaï et Ruth semble avoir été prévue à cet effet. Nikolaï tente d’initier Ruth aux divers plaisirs : ceux de la table et ceux de la chair. Il manifeste clairement sa jalousie de Hiram et abuse de son pouvoir en imposant à Ruth des horaires qui l’empêchent de voir son amant. Au cours de l’épisode suivant apparaît Robbie, l’autre employé de Nikolaï. A ce stade du récit, il est simplement celui qui essaie de disputer à Ruth la composition florale. Les faveurs du patron envers Ruth ne manquent pas de susciter sa colère. Et pourtant, malgré le caractère anecdotique de son personnage, le spectateur peut déceler une promesse narrative le concernant. En effet, le principe d’économie des personnages laisse entendre que l’employé deviendra un personnage récurrent, du moins pendant les épisodes où Ruth conservera son emploi chez le fleuriste.

Déchirée entre Hiram et Nikolaï, Ruth entretient pourtant sa relation avec le coiffeur. C’est d’ailleurs sur le modèle de son couple qu’elle tente de masquer sa connaissance de l’homosexualité de Dave. Au cours de l’épisode 112, elle dit à son fils : « Je sors avec Hiram de temps en temps. Et je sais que ça ne te plaît pas, mais aussi que tu m'aimes quelque soit ma vie privée. » Ruth exprime par cette simple

pensée le double récit que mène chaque protagoniste : celui qui l'implique dans la saga de la famille, et le récit propre à sa vie privée.

A la fin de la première saison, sans doute par précaution d'éviter les schémas répétitifs, les scénaristes décident de mettre fin à la relation de Ruth et d'Hiram. Cela était sous-entendu à partir du moment où la veuve s'est engagée comme collaboratrice dans la boutique du fleuriste. En effet, appliquant le principe de précaution, les scénaristes ont instauré les bases qui permettront à Ruth de rebondir sur une nouvelle aventure amoureuse avec Nikolaï qu'ils écrivaient en filigrane et mettaient en réserve en vue de l'activer à la saison suivante. Toutefois, les auteurs de la série, sans doute dans le but de surprendre les spectateurs opèrent un renversement de situation. Ce n'est pas la femme, déchirée entre deux hommes, qui rompra. La rupture viendra d'Hiram lui-même. Notons toutefois, comme nous l'avons déjà vu que le même procédé sera appliqué par George qui demande à Ruth, au milieu de la saison 5, le divorce après avoir rencontré une autre femme. La rupture de Hiram a pour effet, comme le soupçonnaient les spectateurs, l'avènement des sentiments entre Ruth et Nikolaï.

Le plan

Robbie revient sur les devants de la scène avec à la clef une formation qu'il vient d'accomplir dans un programme de développement personnel : le Plan. Les auteurs de la série mettent à profit ce programme, pour tourner en ridicule les nombreux groupes de parole aux Etats Unis, souvent organisés sellons une structure et une hiérarchie calquée sur le modèle des sectes. Ruth assiste donc au cours de cet épisode à une remise de diplômes très particulière, puisqu'il s'agit de récompenser les participants d'un programme de reconstruction de soi. En ce début de saison 2, les scénaristes semblent miser sur le caractère de Ruth indépendamment du couple qu'elle forme avec Nikolaï. L'arc narratif de leurs aventures n'est pas rompu, il est juste voilé par une autre expérience que vit Ruth. Après une séance de groupe, riche en émotions, pendant laquelle Ruth revient par une analepse judicieuse sur son enfance malheureuse (elle s'est occupé pendant ses années de sa grand-tante cul-de-jatte), Ruth doit faire un

exercice pratique afin de se débarrasser de ses ressentiments tacites. Elle doit en effet, appeler pour mettre à plat ses relation : Hiram (l'objet de son aduktère envers Nathaniel Sr.), Amelia (l'une de ses meilleures amies qui apparaissait dans apparue ponctuellement à l'épisode 103 et vite écartée par les auteurs), Sarah (sa sœur), Nate, David et Claire (ses trois enfants).

Magré son hésitation, et sur les conseils de Robbie qui l'exhorte à se décharger de ses sentiments trop longtemps refoulés, Ruth téléphone à Claire. La conversation qui suit est très touchante: « J'aimerais que tu te confies plus à moi. [...] Je suis désolée, ma chérie. Je t'aime». Toutefois, quand Robbie la laisse enfin seule, on entend toutefois la messagerie d'un service de location de vidéos. Ruth n'a pas osé franchir le pas envers sa fille. Par contre, elle recontacte Hiram par téléphone afin de lui expliquer qu'elle dresse actuellement un nouveau schéma de sa maison intérieure et qu'elle ne lui en veut pas. Mais, les dénégations du «coiffeur» finissent la mettent hors d'elle. Hiram est semble-t-il évincé pour toujours de la série. Ce n'est qu'à l'épisode 207 que la relation de Nikolaï et de Ruth cesse d'être un détail imposé par la cohérence chronologique pour gagner une fonction narrative. En effet, Ruth se rend sur les lieux de son travail un dimanche matin dans l'objectif de récupérer ses objets personnels. Elle y trouve Nikolaï qui a été agressé pendant la nuit par des braqueurs qui lui ont fracturé les jambes. Nikolaï est impotent. Ce détail donne à Ruth l'occasion de se montrer indispensable pour son amant. Elle le recueille dans sa demeure, malgré les inconvénients qu'y voient Nate, Dave Claire et même Rico, obligés de cohabiter avec le fleuriste.

Le mystère autour de ce braquage sera levé au cours de l'épisode suivant (épisode 209). En l'absence du fleuriste, Ruth gère la boutique. Elle découvre alors que Nikolaï n'a pas été braqué, mais qu'en vérité, il doit une dette considérable au dénommé Yuri. Yuri appartient à la mafia russe. Quand Ruth le confronte à la vérité, Nikolaï par une longue ellipse revient sur les conditions de décès de sa femme en Russie, son exil aux Etats Unis et son besoin d'argent. La relation de Ruth et du russe prend alors une nouvelle direction. Ruth le maternise, et va même jusqu'à combler ses dettes d'environ 60 000 dollars américains pendant l'épisode 211. Elle dévoile par ailleurs à son amant sa volonté d'emménager chez lui. Elle prend alors l'initiative de faire le grand ménage de l'appartement, de coller du papier peint sur les fonds de tiroirs. En somme, Ruth impose à Nikolaï un modèle narratif inspiré du

mode de fonctionnement de sa famille. En opérant ainsi, les scénaristes mettent en avant le caractère spécifique de la veuve et son omniprésence dans la vie de ses enfants. Mais, si Nate, Dave et Claire n'ont pas le choix, Nikolaï semble incapable d'arbitrer de son propre chef l'orientation de la relation qu'il subit. Pourtant, il était important pour les scénaristes, en cette fin de saison de mettre un terme à ce couple qu'ils ont embarqué dans un modèle calqué sur celui des Fisher. La solution viendra, dans une salle de cinéma, comme au cinéma. Les deux amants s'étant disputés quant au film qu'ils souhaitaient regarder, ils décident d'assister aux projections séparées. Ruth opte pour le film *Murdered by numbers* (Calculs meutriers) et Nikolaï choisit Blade II. Au-delà du caractère anecdotique du choix que chacun des protagonistes fait, cette séparation qui se passe dans une salle de cinéma est éloquente. Ruth quitte la salle où elle assistait à la projection pour se diriger vers celle où se trouve son amant. Quand elle lui énonce son souhait de rompre, Nikolaï répond simplement « OK ». N'ayant pu opérer lui même les choix relatifs à sa vie, le russe a toutefois infuencé la décision de Ruth par sa nonchalance et sa négligence. Cette scène est la métaphore de la fonction suggestive de certains arbitrages narratifs, qui sans trancher laissent entendre la suite, voire achemine le récit vers la fin préméditée. Après Nikolai, c'est son emploi de fleuriste que quitte Ruth, bien décidée à s'occuper de sa petite-fille Maya.Cet épisode marque aussi la dernière apparition du personnage de Robbie, l'ami et collègue de Ruth qui l'aura orientée vers le « Plan » avant de tendre une oreille attentive à ses nombreux problèmes.

Sarah et Bettina ou l'amitié remplace l'amour

Afin de repeupler le monde narratif de Ruth laissé vacant par sa rupture avec Nikolaï, et sans doute par souci d'économie des personnages, les scénaristes réactivent le personnage de Sarah. L'artiste plasticienne appelé sa sœur au cours de l'épisode 302 et lui demande une faveur. Ruth, selon les volontés de sa sœur, lui ramène une boîte de Vicodin (un analgésique morphinique). Une fois chez sa sœur, Ruth la découvre dans un piteux état. Elle l'aidera à se désintoxiquer de sa dépendance au Vicodin avec le soutien de la prénommée Bettina qui fait sa première apparition dans la série. L'amie décomplexée de Sarah avec qui Ruth entretiendra

une relation amicale jusqu’à la fin de la série est incarnée par l'actrice-réalisatrice Kathy Bates. Avant d'apparaître devant la caméra, cette dernière déjà réalisé quelques épisodes des saisons 1 et 2 de *Six Feet Under*. On la retrouvera à plusieurs reprises au cours des saisons 3 et 4 devant l’objectif et derrière le viseur de la caméra. Une fois de plus, la série met en scène sa propre métatextualité. Pour les spectateurs familiers, il s’agit d’autant de clin d’œil que fait la série à la réalité. Ruth, si stricte d'habitude, se laisse aller à un certain dévergondage au contact de Bettina, jusqu'à « sécher » un entretien d'embauche et voler des affaires dans une boutique de prêt-à-porter. Ce que ses amants n’ont pas réussi à déclencher comme transformations, sera opéré par l’amitié au début de la saison 3 avec Bettina.

Arthur : ou l’amour à la Petrarque

Au cours de l’épisode 305, les scénaristes font un pari fort risqué sur le personnage de l’apprenti Arthur Martin, récemment engagé dans l’entreprise funéraire. Le titre de l'épisode « *The trap* » (le piège) qui marque fait à la fois référence à la situation ambivalente de Nate, pris au piège d'un cocon familial qu'il maintient plus par devoir que par amour (« La vie à deux, c'est un travail de tous les jours » déclare-t-il à ce titre à propos de sa relation avec Lisa), et au piège à souris sur l'utilité duquel Ruth et Arthur Martin s'accordent totalement (« Les souris ont des microbes. Elles méritent de mourir ! »). Arthur tiendra une place prépondérante dans cette saison, avant de réapparaître de manière plus erratique au cours des deux suivantes. Il incarne l’*alter ego* de Ruth : aussi méthodique et psychorigide qu'elle.

Leur « amour platonique » débute avec un film dont Arthur vient de manquer une séance : S*ilent Running* : un chef-d’œuvre négligé de la science-fiction avec Bruce Dern. Sorti en 1975 et bénéficiant de faibles moyens, ce film méconnu eut les particularités d'attribuer les rôles des robots à des acteurs ayant subi plusieurs amputations et de donner leur chance à plusieurs grands noms à venir, parmi lesquels Michael Cimino et Steven Bochco. Passionné, l'apprenti raconte que les trois héros du film (des robots qui ressemblent à des téléviseurs) sont « attachants, inoffensifs et obéissants. Un peu à l'image de la télévision ». Les scénaristes seraient-ils en train de

faire l'apologie du petit écran ? Sur un autre plan, seraient-ils en train de poser les jalons d'une nouvelle aventure amoureuse qu'ils destinent à Ruth ? La scène qui suit la projection est révélatrice du malaise de l'un comme de l'autre quant aux problématiques du sexe. Une fois la cassette vidéo de *Silent Running* ayant déroulé toute sa bande, Arthur Martin attrape la télécommande et éteint le magnétoscope. Bien mal lui en prend puisqu'il tombe alors sur un film pornographique , le malaise qui suit est immédiat.

La symbiose entre Ruth et Arthur Martin atteint des proportions inquiétantes lorsque la première espionne le second lors de son jogging Puis, au cours de l'épisode 308, sans y réfléchir, Ruth embrasse Arthur au risque d'affecter leur amitié naissante. Ruth et Arthur Martin poursuivent leurs jeux amoureux sans conséquence mais, la mère de famille désespère de voir sa relation avec le jeune homme évoluer. Les scénaristes aussi semblent reconnaître s'être trompé de voie narrative comme l'atteste les dialogues imagés au sein du couple.

Ainsi, Arthur (contemplant une batterie de chaussettes noires posées sur son matelas) dit à Ruth : « Je ne sais plus comment assortir les paires », déplore le premier. Mais quand son interlocutrice lui fait remarquer qu'elles sont toutes pareilles, il réplique : « D'où le dilemme ».

Plus tard, le même Arthur interroge Ruth : « Il vaudrait peut-être mieux que nous notre linge ne se mélange plus ? », ce à quoi répond la mère de famille, excédée par l'attitude puérile de son amant ayant repoussé ses avances : « Honnêtement, je me fiche pas mal de ce que fait notre linge ! ». Une fois de plus, le sous-entendu semble assez explicite. Enfin, Ruth profite d'un échange avec sa fille pour témoigner d'une véritable lucidité à l'égard de ses conquêtes depuis le décès de Nathaniel Sr. : «Regarde pour quels hommes je pleure ! », commente-t-elle ainsi à Claire.

Ce n'est pourtant pas l'apparition de George Sibley dans sa vie pour les deux saisons qui suivent qui vont mener la veuve vers l'accomplissement qu'elle cherchait.

En effet, l'épisode 509 que marque le décès de Nate est l'occasion pour les scénaristes de réintroduire le personnage d'Hiram, comme nous l'avons décrit. La

série accomplit donc un cycle, une boucle dont le commencement et la fin auront été marqués par la présence du coiffeur. Toutefois, cet épisode marque une ultime réflexion sur le cycle des amants de Ruth par une scène qui ne manque pas d'audace. Perdue dans les bois après s'être disputée avec Hiram (l'homme qui brisa son couple, en quelque sorte), Ruth voit celui-ci surgir devant elle et lui tire dessus avec son fusil. La scène se passe sur un fond musical qui n'est pas sans rappeler les fêtes foraines. La suite ressemble aux jeux de tirs des kermesses. Elle se débarrasse en effet, de la même façon de Nikolai, d'Arthur (lesquels apparaissent pour la dernière fois dans la série), de George et même de Nathaniel, le père de ses trois enfants ! Le meilleur moyen pour la veuve de tirer un trait sur ses conquêtes passées dont le principal défaut est une dernière fois, mis en exergue. Ce que montre cette scène, est certainement une représentation ludique de la manière qu'on les scénaristes d'arbitrer la suite. Par la métaphore des tirs à la carabine, les auteurs de la série montrent que l'écriture progressive passe avant tout par des choix, des arbitrages qui risquent d'hypothéquer la suite. Leur gageure est de toujours reprendre. Ruth, illustre bien cette relance narrative, puisque nous la verrons dans l'épilogue musical en compagnie de Bettina. La veuve s'est enfin libérée du joug de ses amours, et a acquis son autonomie narrative, même si George continue d'être présent dans sa vie jusqu'à son chevet d'agonisante. Les scénaristes opèrent des choix, et les personnages suivent.

CONCLUSION

Nous sommes partis des études consacrées aux romans sous l'Ancien Régime, mais aussi des cycles, romans-feuilletons et autres romans-mémoires pour distinguer deux types de fictions : les fictions closes, que régit le principe de causalité régressive et qui partent donc de leur fin pour s'écrire à rebours ; et les fictions qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin. La seconde catégorie de récits ainsi mue par une dynamique progressive semble s'élaborer par des choix ponctuels, dont les effets et les conséquences à long terme peuvent échapper à la prévision de leurs auteurs.

Nous avons retrouvé cette classification des types de fictions par ailleurs dans les travaux de Benassi qu'il a consacrés aux œuvres télévisuelles. Si Benassi divisait les fictions en trois catégories : les récits unitaires, les récits sériels et les récits-feuilletons, il nous a semblé toutefois pertinent d'opter pour le classement plus général qu'il présente en introduction entre les « fictions unitaires » (les téléfilms) et les « récits fictions plurielles » (feuilletons, séries, *telenovelas*, etc.). En effet, cette classification recoupe celle qui avait pour champ d'étude les récits littéraires.

Toutefois, nous avons préféré parler de « fiction progressive » et non de « fiction plurielle ». La différence entre les deux vocables qui désignent le même objet d'étude se situe au niveau de la production et de la réception. Parler de fiction plurielle revient à s'interroger sur la diffusion en tranches de ces récits. Le vocable « progressive » se pose du côté de la production, des mécanismes employés par les auteurs. La pertinence de cette expression dérive du fait qu'au moment où il forgent leur récit, les auteurs des fictions qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin ne connaissent pas toujours le nombre de volumes qui sera produit, ni la longueur de leur récit, pas plus que le devenir de leurs personnages.

Cependant, la démarche de Benassi s'inscrit dans la problématique des mécanismes de mise en série. Notre démarche se veut une réflexion sur les rouages de la relance narrative. A partir de là, il semblait nécessaire de s'interroger si l'on pouvait procéder pour l'analyse des fictions progressives avec les mêmes outils narratologiques que ceux communément employés pour la fiction close et que Genette a classés dans *Figures III* sous trois entrées : le mode, la voix et le temps.

Si dans le titre de notre thèse, nous omettons de préciser le corpus, c'est parce que notre démarche est celle du poéticien qui tente de comprendre les mécanismes du récit à partir d'un corpus précis et non celle du commentateur qui glose une œuvre donnée. Partant de *Six Feet Under*, et en analysant la conduite du récit ainsi que la réception des effets, nous avons tenté de comprendre les phénomènes de relance narrative à partir de quatre clés : la poétique de la fiction progressive, la collaboration que requiert sa réception, le statut des personnages principaux et les caractéristiques des personnages récurrents, qui ne sont pas sans rappeler les personnages secondaires dans la littérature.

On peut reprocher à notre démarche d'être restée tributaire de la chronologie du récit et de sa lettre. En fait, nous sommes partis d'une alternative au geste herméneutique, car comme l'affirme Charles, « la rhétorique, ou en termes contemporains, la théorie littéraire, dont l'objectif- faut-il le rappeler ?- n'est ni de produire des interprétations, fussent-elles considérées comme justes, ni de les négliger, puisqu'elles sont évidemment le nerf de la dynamique littéraire, mais d'essayer d'expliquer comment elles sont produites »[119]. Car, en outre, il était nécessaire de faire la distinction entre une première lecture et une lecture en connaissance de la fin. Le spectateur qui « sait » où va aboutir l'arc narratif est tenté d'opérer une lecture « rétrospective », où il justifiera chaque choix qu'opèrent les auteurs, en tentant de trouver la cohérence du récit selon le même modèle de la causalité régressive. Suivre les scénaristes pas à pas dans leurs progression narrative impliquait pour nous le risque de commettre des « délits d'initiés », en voulant justifier, par une fin non arbitrée encore, un embranchement dont l'aboutissement pouvait être différent.

[119] *Op. cit.* p.15

Nos observations ont conduit à une série de déductions. Le récit progressif tel que nous le trouvons dans les séries télévisuelles est en fait double : un récit ponctuel et une ligne directive, ou arc narratif qui définit et délimite la marge de manœuvre des scénaristes. Quant au récit ponctuel, il est celui de chaque protagoniste dans la série. A partir de là, nous pouvions tirer deux conclusions. La première concerne le statut du récit premier, qui est constitué d'une multitude d'îlots narratifs qu'il enchâsse dans sa structure et leur confère une unité narrative, spatio-temporelle et thématique. La seconde conclusion est relative au statut des personnages principaux. En effet, un personnage principal est celui qui bénéficie sur la longueur de la série d'une autonomie narrative et d'une capacité à fédérer autour de lui une multitude d'autres personnages, en orbite, et dont le développement narratif est intimement lié à celui du personnage principal.

La question du statut des personnages semble d'ailleurs sous-tendue par celle des tranches de la société américaine, qui impose ses quotas en terme de races, d'ethnies, et de sous-cultures dont le traitement essaie de rester dans le domaine du « politiquement correct ». D'autre part, les personnages secondaires semblent porteurs de « possibles narratifs » et sont introduits afin de permettre l'expansion du monde narratif d'un personnage principal, de meubler un vide laissé par la sortie du récit d'un autre protagoniste ou enfin pour révéler un passé jusque-là tu. La série semble avoir une sorte de limbes, où elle garde en réserve une multitude de personnages et d'archétypes qu'elle mobilisera dès que la série touche une impasse. Car, un des mécanismes de la relance narrative semble reposer sur le dévoilement a posteriori d'un passé qui vient justifier une action présente.

La seconde observation concerne la gestion des possibles narratifs en terme de mise en réserve et d'activation. En effet, les possibles narratifs, les embranchements, les options, sont autant de manières qu'ont les scénaristes de construire leur récit avec toujours en arrière-pensée la peur d'hypothéquer la suite ou au contraire la volonté de lever une hypothèque. Car, si la fiction progressive est capable de générer une multitude de récits, elle ne bénéficie d'aucune marge de manœuvre pour revenir sur un embranchement déjà pris. Tout choix est irréversible. L'une des contraintes de l'écriture de l'œuvre progressive semble dériver de l'irréversibilité des choix, qui contraignent les scénaristes à continuer dans une voie qui pourrait s'avérer être une impasse narrative.

Il était donc intéressant d'analyser les mécanismes par lesquels les scénaristes opèrent leurs « corrections », et tentent de faire sortir leurs personnages d'une crise narrative. Paradoxalement, c'est par des retours en arrière, dans les micro-récits volontairement omis que réside la clé. Trois des figures de la narratologie classique trouve son application dans ce cadre-là ; il s'agit de la paralipse, de l'analepse et de l'ellipse. Ces anachronies permettent aux scénaristes une plus grande liberté grâce aux retours en arrières. En effet, l'ellipse semble être une véritable réserve de possibles. Quant à l'analepse, elle fonctionne souvent en inventant après coup le passé d'un personnage dans l'objectif de cautionner un choix, de justifier un autre ou d'expliquer un dysfonctionnement. Ces deux anachronies se rapprochent de la fonction de la paralipse dès lors qu'elles sont sciemment mobilisées. Car c'est en comblant les trous de la *fabula* par des retours en arrières que le récit va de l'avant. Le paradoxe n'est pas simplement formel, mais implique une mémoire exhaustive des scénaristes en termes de mise en réserve d'embranchements. C'est en activant ces embranchements que les scénaristes choisissent la direction que prendra leur récit.

Cette thèse n'est que le début d'une réflexion sur un genre que ne semble pas couvrir la narratologie genettienne. C'est pourquoi il était nécessaire de forger un vocabulaire qui puisse rendre compte de la conduite du récit progressif. Elle se veut un début de modélisation d'un genre et la question de son domaine d'application reste ouverte. Peut-on décrire avec les mêmes catégories des fictions aussi différentes que *Cleveland* et *Six Feet Under* ? D'ailleurs, toutes les séries télévisuelles fonctionnent-elles en remettant en question le principe de la causalité régressive ? Le mécanisme de la lecture ne pourrait-il pas être influencé par cette cohérence qu'on attribue –parfois à tort- aux fictions closes ?

Bremond, se penchant sur la *Grammaire du Décaméron* de Todorov semble remettre en cause le principe de causalité régressive et par conséquent le modèle opératoire qu'on impute aux fictions closes :

“On peut persister à nommer causalité ce type de relation. Mais il ne faut pas perdre de vue que la proposition “cause”, dans un récit, n'est jamais perçue comme devant nécessairement produire son effet. Il est vrai, comme l'avait remarqué Roland Barthes, que toute consécution tend à être interprétée comme fatale, que tout post hoc

se travestit en propter hoc. Mais c'est le fait d'une lecture rétrospective des événements, d'une réflexion sur l'histoire achevée, non de la structuration de l'histoire en cours. Pendant cette phase, les jeux ne sont jamais faits, aucun résultat ne peut être tenu pour acquis, aucun moyen n'est garanti, aucun moyen n'est garanti infaillible. Peut-être déjà écrit, le futur reste incertain. Sinon, à quoi bon raconter?"[120]

120 Bremond, in Escola, « Le clou de Tchekhov », *op. cit.*

OBITUARY[121]

***Ruth O'Connor Fisher** :* Ruth Fisher was born in Pasadena in 1946 and died at Good Samaritan Hospital of Glendale on Wednesday. She graduated from Pasadena High School in 1963 and stayed home to raise three children for opening the Four Paws Pet Retreat in Topanga Canyon twenty years ago. She is survived by her loving companion George Sibley, her sister Sarah O'Connor, her son David Fisher of Los Angeles and her daughter Claire Fisher of New York City. Ruth will also be missed by her four cherished grandchildren - Maya Fisher, Willa Chenowith, and Anthony and Durrell Charles-Fisher. Viewing will be held on Saturday, March 15th at 2 p.m. at Fisher & Sons Funeral Home at 2302 W. 25th Street in Los Angeles. Private burial to follow.

Keith Dwayne Charles : Keith Charles, founder of Charles Security Company, was born in 1968 in San Diego. He died suddenly at work on Tuesday morning. Keith attended West Point Military Academy, graduating with a degree in Criminology in 1989. He served the city of Los Angeles as a member of the LAPD for nine years before joining the security industry. He leaves behind his devoted husband David Fisher and loving sons Durrell and Anthony Charles-Fisher, his grandson Matthew, his sister Karla Charles and his niece Taylor Benoit of Carlsbad. Keith is pre-deceased by his parents Roderick and Lucille Charles of San Diego. Memorial service will be held on Sunday, February 18th at 2 p.m. at Fisher & Sons Funeral Home at 2302 W. 25th Street in Los Angeles.

[121] Source : http://www.hbo.com/sixfeetunder/obituary/episode01.shtml

David James Fisher : Born January 20, 1969. Died at the age of 75 in Echo Park. He was proud owner and operator of Fisher & Sons Funeral Home of Los Angeles for over forty years. After retiring in 2034, he went on to perform in dozens of local theater productions, including Weill and Brecht's "Three penny Opera," Rossini's "The Barber of Seville," and as Ebenezer Scrooge in Dickens' "A Christmas Carol." David leaves behind his partner Raoul Martinez, his beloved sons Durrell and Anthony Charles-Fisher, his sister Claire Fisher and his three precious grandchildren Matthew, Keith, and Katie. In lieu of flowers, donations can be made to the Southern California Opera Association.

Hector Federico Diaz : Died at the age of 75 while vacationing with his wife in Puerto Rico. Federico graduated from Cyprus College in 1997 with a degree in Mortuary Science. He worked as a restorative artist for several years before becoming part owner of Fisher & Diaz Funeral Home on 25th Street. In 2005, Federico opened the Diaz Family Mortuary on De Long pre Avenue in Hollywood, where he served the community for 35 years before retiring. Pre-deceased by his parents Mauricio and Lilia Diaz of Los Angeles. He was married to his beloved wife Vanessa for 54 years and leaves behind his cherished sons Julio and Augusto and his three grandchildren: Emily, Celestina and Vincent. Memorial service will be held at Diaz Family Mortuary on Saturday, February 16th at 11:00 a.m. Funeral mass will be hel dat 9:30 a.m. the following day at St. Paul's Catholic Church in At water Village.

Brenda Chenowith : Brenda Chenowith was born July 19, 1969 and died at the age of 82 at home. She earned her Master's Degree in Social Work at California State University of Los Angeles and a PhD in Theories of Human Behavioral University of Southern California. Brenda wrote several books about the role of the gifted child in family development. She is considered to be one of the most distinguished scholars in that field of study, adding several courses to the Social Work curriculum at USC. She developed research methodologies to conclusively prove the link between deviant human behavior and fetal alcohol exposure. As a child, Brenda was the subject of the

book "Charlotte Light and Dark" by Gareth Feinberg, PhD. Brenda will be dearly missed by her beloved children Maya Fisher, Willa Chenowith, and Forrest Nathan son, her loving husband Daniel Nathan son, and her brother William Chenowith of Malibu. Private services will be held Wednesday March 9th at Deep Creek Nature Preserve. In lieu of flowers, donations may be made to a charity of your choice.

Claire Simone Fisher : Born March 13, 1983. Died February 11, 2085 in Manhattan. Claire grew up in Los Angeles and studied art at LAC-Arts College. She worked as an advertising and fashion photographer and photojournalist for nearly fifty years, creating several memorable covers for Washington Post magazine, W, and The Face. Claire often exhibited her work in New York and London art galleries and in a time when nearly everyone else in her field had turned to digital scanning and computer-driven imaging, she continued to use a silver-based photographic process. Claire began teaching photography as a faculty member at New York University's Tisch School of the Arts in 2018, earning tenure in 2028. She's pre-deceased by her beloved husband Ted Fairwell.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, François, *Poetique du film*, Textes des fomalismes russes sur le cinéma, L'âge de l'homme, 2008.

BARTHES, Roland, « Par où commencer ? », *Poétique,* n. 1, Paris, « Points », ed. du Seuil, 1970, article repris dans Nouveaux essais critiques, Paris, « Points », ed. du Seuil, 1972.

BECKETT, Samuel, *L'Innomable,* Paris, éd. de Minuit, 1953.

BELLOUR, Raymond, *l'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

BENASSI, Séphane, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, éd. Du CEFAL, 2000.

BESSON, Anne, D'Asimov à Tolkien – cycles et séries dans la littérature de genre, Paris, CNRS-Editions, 2004.

BITOL, Michel, Mécanique quantique, une introduction philosophique, Paris, Flammarion, « Champs » 1997, 330p.

BORGES, Jorge-Luis, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, trad. Ibar, Paris, « Folio », Gallimard, 1983.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications* n. 8, « Points », Paris, éd. du Seuil, 1966.

CARRAZE, Alain, « Six Feet Under : condoléances en série », Article paru dans le numéro 2 de la revue *Episode*, Novembre 2002.

CALDERON de la Barçà, Pédro, *La Vie est un songe,* réed. Paris, éd. Garnier-Flammarion, « Bilingue », 2003.

CASTANEDA, Carlos, *La Roue du temps*, Paris, le Rocher, 1999
Cet ouvrage rassemble des extraits des differents livres de l'auteur.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995.

DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, « Poétique », Seuil, Paris, 2003.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son Maître*, Paris, 1784, rééd. Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2006.

ECO UMBERTO, *De Superman au surhomme,* trad.. de l'italien, Grasset, Paris, 1993

Lector in fabula, Paris, Grasset, rééd. Le Livre de poche, 1985

ESCOLA, Marc, *Le tragique, «* Corpus », GF Flammarion, 2002,

« Le clou de Tcheckov », http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive

GANNIER, Olive, *Loxias*, n.17, Actes de la journée d'études, Nice, 23 février 2007

GENETTE, Gérard, *Figures II,* Paris, Seuil, « Poétique » 1969, rééd. « Points Essais », 1982, *Figures III*,

DE GIBON, Yves, article "Quakers" dans le *Dictionnaire des religions*, sous la dir. de Paul Poupard, éditions PUF, Paris, 1984

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes, Way of Worldmaking,* Hackett Publishing Compagny, 1978, Trad. Fr. Paris, ed. Jacqueline Chambon, 1992.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale,* Larousse, Paris, 1966

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », rééd. in *Poétique du récit,* Paris, Seuil « Points », 1977

JERZY LEC, Stanislaw *Nouvelles pensées échevelées,* Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 2000.

JOUVE, Vincent, *L'Effet- personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992.

KIPNIS, Laura., *Bound and Gagged : Pornography and the politics of Fantasy in America*, NY, Grove Press, 1996,

LARIVAILLE, Paul, in *Poétique* n. 19, Seuil, Paris, 1974.

JOST, François, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision,* Paris, Klincksieck, 1992

Penser la télévision, Paris, Nathan, coll. « Médias-recherche ».

NEL, N., *Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opera, telenovela : Quels sont les éléments clés de la sérialité ?,* in *CinemAction* N.57 « les feuilletons télévisés européens ».

PASQUIER, Dominique, *Les scénaristes et la télévision, une approche sociologique*, Paris, Nathan, 1995.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction (Fictionnal Worlds*, Harvard University Press, 1986), Seuil, Paris, 1988.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, « Points », Paris, 1970

PROUST, Marcel, préface de 1905 à sa traduction de *Sésame et les lys* de J. Ruskin, rééd. Actes Sud, 1988, p.24

ROSSET, Clément, *La philosophie tragique*, PUF, 1960, p.8.

SERMAIN DESJONQUERES, Jean-Paul, *Cleveland de Prévost, l'épopée du XVIIIe siècle*, sous la dir., coll. "L'esprit des lettres", 2006

STICKER-METRAL ,Charles Olivier, "En lisant, en récrivant.", *Acta Fabula*, Printemps 2005 (Volume 6 numéro), URL : http://www.fabula.org/revue/document841.php

TODOROV, TZVETAN, *Qu'est-ce que le structuralisme?,* tome 2, "Poétique", Paris, éd. du Seuil, 1968. *Introduction à la littérature fantastique,* Seuil, « Points Essais », Paris, 1976

VALERY, Paul, « Fragments des mémoires d'un poème », in *Œuvres,* « Bibl. de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1957.

WINCKLER, Martin, *Les Miroirs de la vie, Histoire des séries américaines,* Paris-Edition le Pasage 2002. *Les Miroirs obscurs,* Grandes séries américaines d'aujourd'hui, Ed. Au diable vert 2005.